



МОСКОВСКИЙ ТЕАТР
НОВАЯ ОПЕРА
ИМ. Е. В. КОЛОБОВА

ВЕШАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕШАЛКИ»

В НОМЕРЕ: КРЕЩЕНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ: «ДИАЛОГИ И ДВОЙНИКИ»

1-2 стр. «Иродиада» Ж. Массне/«Саломея» Р. Штрауса

3-4 стр. «Чёрное»/«Белое». Хоровые спектакли

4 стр. «Алеко» С.В. Рахманинова/«Цыганы» Р. Леонкавалло

5 стр. «Капулетти и Монтекки» В. Беллини/

«Ромео и Джульетта» Ш. Гуно

6 стр. Концерты Крещенского фестиваля

Акценты месяца:

колонка главного редактора

Первый номер нашей газеты в 2016 году вполне предсказуемо посвящен Крещенскому фестивалю в Новой Опере. Темы материалов подсказаны самими событиями (спектаклями, концертными исполнениями опер, вокально-симфоническими и камерными вечерами), а их форму и выбор героев интервью определила идея фестиваля – «Диалоги и двойники». Два Ромео, мужчина и женщина; дирижер, представляющий две оперы на один и тот же сюжет А.С. Пушкина; режиссер и хормейстер, работающие над чёрно-белым хоровым диптихом; дирижер и режиссер, второй раз за полгода обращающиеся к одной из ключевых библейских историй, – диалоги, словно шагнувшие из музыки в самую жизнь.

До встречи на Крещенском фестивале!

Михаил СЕГЕЛЬМАН

Герой и символ, тенор и баритон

26 января и 4 февраля 2016 года в рамках Крещенского фестиваля Новая Опера представляет концертное исполнение оперы «Иродиада» Жюль Массне; основой либретто стала повесть Гюстава Флобера. Февральское исполнение пройдет под управлением главного дирижера театра Яна Латама-Кёнига; режиссер программы – Екатерина Одегова. Именно этот тандем в сентябре представил другой вариант библейского сюжета – постановку «Саломеи» Рихарда Штрауса на собственное либретто по пьесе Оскара Уайльда.

Ян, сравнивая литературные трактовки Флобера и Уайльда, я прихожу к парадоксальному выводу: версия Уайльда более «нравственна», чем флюберовская. А ведь «на знамёнах» английского драматурга начертан аморализм. Вспомним знаменитые высказывания из предисловия к «Портрету Дориана Грея»: «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все». Или: «Всякое искусство совершенно бесполезно». И что же в итоге? Уайльдовский Иоканаан остается тверд и непреклонен, он отвергает порочную любовь Саломеи. А у Флобера – сплошная цепь грехов.

Ян Латам-Кёниг: Тут важнее другое. Во-первых, сам дух истории в ее французском варианте – романтический. Во-вторых, – в частности, очень отличаются отношения Иоканаана и Саломеи. У Массне мы видим, что это не односто-



Саломея – Таусия Ермолаева,
Иродиада – Маргарита Некрасова

ронная, а взаимная любовь.

Конечно, но я говорю именно о том, что у английского драматурга Иоканаан устоял, остался в «моральном поле».

Ян: Да. Но не забудем об отношениях Ирода и Саломеи. У Уайльда – Штрауса Ирод – абсолютно истерический персонаж. Его любовь – исключительно сексуальная. И нельзя забывать о фразе Уайльда из «Баллады Рэдингской тюрьмы»: «Он ту убил, кого любил он, /И вот за то умрёт» [перевод Валерия Брюсова; здесь и далее – прим. ред.]. И кто умирает? Иоканаан, которого любит Сало-

мея, и Саломея, которую любит Ирод. У Флобера и Массне Ирод – совершенно романтический, патетический персонаж. Это всё равно красивая любовь. И, кстати, Ирод у Уайльда не признается ей в любви. Во всяком случае, прямо. И если мы продолжим, то не кажется ли вам, что как раз Иродиада в обеих литературных версиях – самый близкий персонаж?

Пожалуй.

Ян: Повторяю, дело тут именно в глобальном ощущении любви – романтической либо истерической.

Екатерина, в вашей постановке «Саломеи» читается любовный треугольник (Иоканаан, Саломея, Ирод), который не столь очевиден у Уайльда – Штрауса, но совершенно очевиден у Флобера – Массне.

Екатерина Одегова: Здесь важны эпоха, стиль, драматургия. Рихард Штраус подчеркивал, что он оппонент Массне. У французского автора есть традиционный любовно-тембровый треугольник:

сопрано и тенор любят друг друга, но тут вмешивается баритон. Абсолютная классика, мы это видим во французской, итальянской опере и так далее. Штраус – сознательный антипод Массне, всему этому «Востоку» в понимании европейца XIX века, со всеми инжирами, зефирами, рахат-лукумами и прочими сладостями. Уайльд и особенно Штраус полностью убирают то, что называется лав-стори...

Ян: ...и добавляют туда психологический аспект. Библия плюс Фрейд!

Екатерина: И остается схватка в пиковый момент жизни, здесь и сейчас. А дальше мы соприкасаемся со свойственной искусству XX века психологической неоднородностью, с глубиной отношений. И элемент этой неоднородности – влечение Ирода к Саломее.

В какой степени обе оперы отражают особенности национальных культур?

Ян: В огромной. Если можно так сказать, в каждой секунде «Иродиады» – аромат парфюма, в каждой секунде «Саломеи» – запах крови и ярости. Во многом, определяющее влияние оказывает язык. Французский – мягкий, почти безакцентный; немецкий переполнен этими акцентами. Ich habe deinen Mund geküsst [«Я поцеловала твой рот»; знаменитое обращение Саломеи к голове Иоканаана]. Попробуйте сказать это на французском – совершенно другой вкус! И те, кто занимается оперой, изучают ее, не всегда четко осознают это влияние. Есть мультиязычные авторы...

Набоков, конечно?

Ян: Да, но это писатель. А из компо-

зиторов...

Екатерина: Стравинский?

Ян: И да, и нет. Его ощущение русского и французского великомерно. С английским дела обстоят хуже. Я имею в виду «Похождения повесы». А вот Моцарт – лучший пример!

Литературные первоисточники связаны интересной невидимой нитью: Уайльд сначала написал драму на французском.

Ян: О да! Но я часто говорю, что французский Уайльда не столь богат, как его же английский. И для драмы это оказалось минусом, зато стало невероятным плюсом для будущего оперного либретто. Та же история произошла с Метерлинком. Он был фламандец, как известно, и французский – его второй язык. Поэтому «Пеллеас и Мелизанда» как оперное либретто существенно лучше пьесы.

Можно ли сказать, что все различия, о которых до сих пор шла речь, символически сконцентрированы в тембровом контрасте (Иоканаан – тенор у Массне и баритон у Рихарда Штрауса)?

Ян: Абсолютно верно. Это знак от-



Ян Латам-Кёниг

ношения к миру характеров. У Массне Иоканаан – это герой, а у Штрауса – символ. В этом отношении «Саломея» Штрауса – Уайльда психологически идет глубже. Но у Массне есть такие красивые моменты! И почти все они связаны с пиано и пианиссимо. Столько прекрасной тишины, сколько есть у французских композиторов, нет ни у кого! Помните историю с первой постановкой «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси в Опера-Комик? Директор пытался сократить оркестр, потому что в партитуре всё время «тихо» и «очень тихо». А Дебюсси его убеждал, что именно для пианиссимо и нужен полный состав. И это квинтэссенция разницы его оркестра со штраусовским: Рихарду более 100 музыкантов нужны, в основном, для форте и фортиссимо.

Режиссура концертного исполнения, естественно, не столь масштабна, как постановка спектакля. Екатерина, какие основные задачи встанут перед вами в «Иродиаде»?

Екатерина: Это сочинение находится в одном ряду с другими концертными исполнениями опер на нынешнем Крещенском фестивале. И задача всего нашего режиссерского цеха – подчеркнуть идею, сконцентрированную в названии («Диалоги и двойники»), найти некие точки соприкосновения и скупыми средствами «инкрустировать» это в концертный вариант. И важнее всего именно взаимодействие режиссеров. Мы обсуждали возможность соприкосновения концертных версий как между собой (в едином сценическом пространстве), так и со сценическими «оппонентами». Надеюсь, это удастся.

Беседовал Михаил СЕГЕЛЬМАН



Саломея – Наталья Креслина,
Ирод – Андрей Попов

Ромео и... Ромео

Крещенский фестиваль 2016 года дарит нам не только диалог эпох, стилей, жанров, библейских и литературных сюжетов, – но и увлекательные жизненные сюжеты, продолжающие художественную идею. Вот один из них: звездная супружеская пара, заслуженные артисты Республики Северная Осетия-Алания Агунда Кулаева и Алексей Татаринцев выступают в партии Ромео, – соответственно, в операх «Капулетти и Монтекки» Беллини и «Ромео и Джульетта» Гуно. Исполнения, о которых идет речь, состоятся 10 («Ромео и Джульетта») и 19 января («Капулетти и Монтекки»). Партию Джульетты оба раза споет Ирина Боженко. Но и это еще не всё: в опере Беллини Агунда Кулаева – Ромео борется за любовь Джульетты с Тебальдо в исполнении... Алексея Татаринцева.

Агунда, Алексей, так что же: долгой дуэты любви, да здравствует борьба на сцене? Не стала ли уникальная ситуация поводом для шуток?

Агунда Кулаева: Главная уникальность – именно в естественности ситуации, мы ничего для этого не делали. Что случилось – то случилось. Я давно мечтала спеть партию Ромео и ради этой работы основательно перестроила свое расписание.

Известно, что в самом начале партию Ромео в опере Беллини исполнял певец-кастрат. Тем не менее, в XIX веке эта традиция уже уходила, а кроме того, любому сведущему музыканту ясно, что композитор написал эту партию именно для меццо-сопрано. Но одно дело – объяснения музыковедов, другое – ощущения певцов. Итак, Агунда, в чем смысл такого соединения тембра с персонажем?

Агунда: В выборе Беллини есть несколько сторон. Во-первых, романтическая: он передает трепетный и нежный возраст Ромео. Именно меццо-сопрано может мягче и тоньше показать все эти краски. Во-вторых, – есть практическая сторона: как известно, у синьора Беллини была любовница – меццо-сопрано Джудитта Гризи, но Джульеттой в эту оперу она войти не могла, а других женских партий там не было. А фавориту-тенору пришлось петь Тебальдо, и поначалу он был очень расстроен. Но зато на премьерке у него был неслыханный успех.

Легенда о Ромео и Джульетте, как известно, существует в разных интерпретациях. Известно, что в опере Беллини, в основном, использованы мо-



Агунда Кулаева и Алексей Татаринцев

тивы новеллы Маттео Банделло, Гуно же опирался на шекспировскую трагедию. Но почти в любом литературном варианте есть неразрывная связь, дихотомия любви и смерти. А у обоих композиторов Эрос заметно сильнее Танатоса. Может быть, в этом и есть главная общность этих музыкальных сочинений?

Алексей Татаринцев: Да, в обеих операх есть тот ручеек нежности, который превращается в настоящий океан чувств. И этот океан поглощает жесткость... И вообще мне кажется, что в опере любовь должна преобладать.

Но ведь мировая опера переполнена жесткостью, кинжалами и всякими

ужасами...

Алексей: Вы правы, конечно. Вспомним ту же «Кармен». И всё-таки и у Гуно, и у Беллини главный смысл, если угодно, аромат – в любовных ариях и дуэтах.

При всей трепетности беллиниевского Ромео, в нём есть явные черты мужской психологии. Трудно ли даётся это перевоплощение женщине до мозга костей?

Агунда: Настоящая актриса всегда хватается за иное амплуа. Это безумно интересно – побыть женщиной-вамп, золушкой, страстной возлюбленной и так далее. Кстати, есть замечательные мужские партии – Керубино в «Свадьбе Фигаро» Моцарта, Лель в «Снегурочке» Римского-Корсакова, Зибель в «Фаусте» Гуно. Но Ромео в опере Беллини очень отличается от всех этих персонажей: он влюблён в Джульетту по-настоящему. Это именно драматический герой, в котором есть и юношеская трепетность, и мужественность. Иногда эту

партию пели молодые тенора, например, Джакомо Арагаль в 1966 году, в записи под управлением Клаудио Аббадо. Кстати, его оппонентом (Тебальдо) стал Лучано Паваротти! Арагалью в тот момент было 27 лет. И, кстати, я уверена, что Алексей Татаринцев мог бы её спеть. Что касается моего Ромео, скажу честно: образ еще не сложился окончательно, и я рада, что начну именно с концертного исполнения. Моя сверхзадача – с помощью вокальных красок, взгляда заставить зрителей забыть реальную женщину на сцене. Хочу, чтобы они поверили во влюбленного юношу!

Беседовал Михаил СЕГЕЛЬМАН

Концерты Крещенского фестиваля

В программу Крещенского фестиваля 2016 года, как обычно, вошли не только спектакли и концертные исполнения опер, но вокально-симфонические и камерные концерты.

Впервые одно из событий фестиваля пройдет вне стен Новой оперы: 15 января на сцене Светлановского зала Московского международного дома музыки прозвучат два рекемиа – В.А. Моцарта и Э. Ллойда Уэббера. Католическая заупокойная месса, одна из твердых форм литургической музыки, рекемием проходит сквозь века и стили. Сочинения Моцарта и Ллойда Уэббера разделены почти двумя столетиями: первое из них написано одним из главных авторов в истории музыки, второе — гением мюзикла. В концерте участвуют солисты Новой Оперы Елизавета Соина, Валерия Пфистер, Георгий Фараджев, Евгений Ставинский, Заслуженная артистка России Эльвира Хохлова; солист ГАБТ Максим Пастер; дискант Валерий Козловский; хор и оркестр театра. Партия органа – Заслуженная артистка России Людмила Голуб. **Дирижер – Андрей Лебедев.**

Вечер романсов в Зеркальном фойе (14 января) – это своеобразные диалоги вокальных миниатюр. Вдохновленные прекрасными поэтическими образцами разных эпох и стран, композиторы порой обращались к одним и тем же сюжетам. Так в истории музыки появились романсы-двойники, ставшие главной идеей концерта. В этот вечер прозвучат: «Гретхен за прялкой» Ф. Шуберта и «Песнь Маргариты» М.И. Глинки из трагедии И.В. Гёте «Фауст», «Не пой, красавица...» Н.А. Римского-Корсакова и С.В. Рахманинова на стихи А.С. Пушкина, «Мне грустно» Н.А. Римского-Корсакова и А.С. Даргомыжского на слова М.Ю. Лермонтова, «Серенада Дон Жуана» П.И. Чайковского и Э.Ф. Направника на стихи А.К. Толстого и многие другие, в том числе малоизвестные сочинения. **Автор программы и исполнитель партии фортепиано – Екатерина Гольцова.**

Концерт «В тени завтрашнего дня» (28 января) также пройдет в Зеркальном фойе. В музыкальной культуре модерн (в широком смысле – конец XIX – середина XX века) парадоксально взаимодействуют про-

тивоположные тенденции: с одной стороны – поиск нового языка, средств художественной выразительности; с другой, – переосмысление классических традиций. Главную идею программы ее автор – пианистка Татьяна Сотникова – видит в диалоге Модерна и Барокко, в частности, вокальной и инструментальной музыки. В программе – сочинения К. Монтеверди, И.С. Баха, Г. Пёрселла, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Пуленка, Б. Бриттена, О. Респиги, Д. Ардженте. В концерте участвуют солисты и артисты оркестра Новой Оперы.

Два концерта Крещенского фестиваля 2016 года посвящены 70-летию со дня рождения основателя театра Евгения



Евгений Колобов

Владимировича Колобова.

19 января, в День Рождения Маэстро, в Зеркальном фойе состоится литературно-музыкальная композиция. Выдающийся дирижер тесно общался и дружил с писателями и литературоведами. Он использовал любую возможность, чтобы поделиться своими замыслами со зрителями, – в оперных спектаклях, литературно-музыкальных вечерах, театральных встречах с известными писателями, актерами и литературоведами. Главная идея концерта – диалог литературы и музыки. Фрагменты интервью и размышлений Е.В. Колобова, яркие высказывания его друзей, стихотворения

русских поэтов – и музыка составят единый «текст». По мысли автора программы – пианистки **Екатерины Маклярской** – связующим элементом этого текста станет книга «Созвучие», родившаяся из духовного союза Е.В. Колобова и великого русского писателя В.П. Астафьева. В исполнении солистов театра Новая Опера прозвучат «Ave Maria» Ф. Шуберта, романсы «Легенда» и «Смерть» П.И. Чайковского, «Не пой красавица...», «Вчера мы встретились», «Как мне больно» С.В. Рахманинова и др.; фрагменты редких и популярных опер, таких как «Мария Стюарт» Г. Доницетти, «Норма» В. Беллини, «Риголетто» Дж. Верди, «Итальянка в Алжире» Дж. Россини.

Фестиваль завершится **7 февраля Гала-концертом** на Основной сцене Новой Оперы с участием **солистов и оркестра театра** под управлением **Александра Самоилэ**. Опера была страстью Е.В. Колобова, источником вдохновения и душевных переживаний. Главными творческими принципами Маэстро стали исполнение незаслуженно забытых произведений и новая, современная интерпретация уже известных музыкальных сочинений. Идея концерта – музыкальная мозаика из опер-двойников, объединенных в пары по принципу общности сюжета. Прозвучат фрагменты опер «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Фауст» Ш. Гуно, «Фальстаф» Дж. Верди, «Манон Леско» Дж. Пуччини, «Отелло» и «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Русалка» А. Даргомыжского «Ричард Львиное Сердце» А. Гретри, «Мефистофель» А. Бойто, «Виндзорские проказницы» О. Николаи, «Севильский цирюльник» Дж. Паизиелло. Среди «сквозных сюжетов» – неоконченная драма «Русалка» А.С. Пушкина, трагедии «Фауст» И.В. Гёте и «Отелло» У. Шекспира, его же комедия «Виндзорские насмешницы», драма «Орлеанская дева» Ф. Шиллера, комедия «Севильский цирюльник» П. Бомарше и другие.

Подготовили **Наталья ЛАПТЕВА,**
Михаил СЕГЕЛЬМАН

Черно-белая лаборатория

Создатели хоровых спектаклей «Черное» и «Белое», режиссер Алексей Вэйро и хормейстер Юлия Сенюкова, ответили на вопросы «Вешалки», заодно обсудив несколько новых творческих идей.

Подзаголовок Крещенского фестиваля – 2016 – «Диалоги и двойники». Правильно ли назвать «Черное» и «Белое» спектаклями-двойниками?

Алексей Вэйро: Нет. Понятие «двойник» подразумевает некую схожесть, и в программе фестиваля пары произведений объединяет сюжет или литературный источник. А в «Черном» и «Белом» есть объединяющая идея, но все-таки это очень разные вещи.

И что это за идея?

Алексей: Режиссеру вообще опасно об этом говорить. Скажешь, – а потом зритель смотрит спектакль и думает: а где это всё?

Так что это за спектакль – «Белое», о чем он? Подскажите зрителю.

Алексей: Все-таки о чём. Это попытка... (смеется)

Спектакль-попытка?

Алексей: Ну да, это спектакль-попытка...

Юлия Сенюкова: Леша!

Алексей: ...как и «Черное».

Пытка для режиссера?

Алексей: Для всех. Ну ладно, главная идея обоих спектаклей – инаковость. В «Черном» она плакатная, проявляется через явные знаки: другой цвет кожи, вероисповедание, хорошо заметные вещи. В «Белом» инаковость – другого рода, мы пытаемся ее обнаружить на более глубоком уровне восприятия. Этот спектакль – о понимании каждым человеком конечности своего существования и о том, что, зная это, человек способен на великие вещи: создать произведение искусства, совершить какой-то поступок. «Белое» мы, в отличие от «Черного», попытаемся сделать скорее спектаклем-акцией, чем спектаклем-представлением.

В чем разница?

Алексей: У Сальвадора Дали во многих картинах присутствует образ костыля, я его часто использую. Существуют, скажем так, режиссерские «костыли», постановочные приемы. И по мере необходимости режиссер их «достаёт», то есть ставит актера в жесткие условия. В «Черном» есть такие приемы. А в «Белом» мы идем очень сложным путем, это спектакль, который должен вывести ребят на следующую ступень. Это лабиринт, из которого, кстати, не все выйдут. Мы все время находимся в растерянности, все время что-то ищем, пробуем, карабкаемся вдоль стен этого лабиринта.

Надеюсь, музыка и хормейстер помо-

гают вам?

Алексей: Хормейстер уникален. Если бы хоть один дирижер в работе с режиссером оказался внутри создаваемого произведения...

Юлия: Согласись, в нашей ситуации по-другому никак!

Алексей: Мне очень нравится образ – часовщик внутри часов. Обычно часовщик – снаружи, он их (часы) создал, но существует сам по себе. А вот Юлия Сергеевна уникальна... (Юлии) Нет, я тебя сейчас не хвалю, что ты! Это действительно для меня уникальная ситуация, потому что ты, в отличие от меня, находишься внутри механизма и иногда еще выпрыгиваешь наружу посмотреть, как это звучит, как выглядит со стороны.

Юлия: А иначе механизм не заработает. Это началось с «Черного». Потому что дирижировать спичечуэлс откуда-то со стороны, с умным лицом, глупо... В какой-то момент я просто поняла, что нужно находиться внутри, или ничего не получится. А в «Белом» все само собой решилось так же.

Что за музыка в вашем «Белом»?

Юлия: Музыка Возрождения: испанская, итальянская, английская, французская. Светские жанры – канцоны, вилланеллы – до духовной музыки мы не дошли.

Алексей: А почему не взяли духовную музыку?

Юлия: Сначала хотели, а потом она просто отвалилась.

Алексей: С духовной музыкой очень легко попасть в некий стереотип восприятия, и со стороны исполнителей тоже. Ручки сложили, вытянулись, лица – как на картинах Эль Греко... Я зацепился за произведения, которые предложила Юля, потому что в них есть уникальное противоречие: мелодика и тексты находятся не просто в диалоге, а в конфликтной ситуации. Так музыка становится очень театральной, живой, из нее можно достать очень много игры на сцену. Тексты в них на грани приличия...

Юлия: Да иногда и за гранью!

Алексей: Музыка очень гармоничная, а текст – на уровне фривольного анекдота. Так сочинение скрывает одновременно и анекдот, и притчу, и доходит до уровня символа, невзирая на темы, которые оно поднимает.

Юлия: Когда я училась, мы пели эти сочинения в переводе на русский: про цветочки, хорошую погоду, весну... Когда я начала

их переводить сама, поняла, что нахожусь в каком-то ужасе: там, оказывается, такие вещи... Тексты очень двусмысленные, двойные. А формы в них, разумеется, очень строгие, старинная полифония, и звучит все очень гармонично.

Алексей: Это, в общем-то, и есть парадокс Возрождения – искусство объединяет, условно говоря, Небо и Землю. Любовь низкую и любовь высокую. Вот только что мне пришла идея: если спектакль будет дальше развиваться, – включить отрывки из диалога Платона «Пир» про высокую и низменную любовь и существование ее в людях и среди людей.

В этих спектаклях есть герои?

Алексей: Нет. Мне эта хоровая история и нравится тем, что там нет героев. В ней герой – толпа. Как хор в древнегреческом театре. В каком-то смысле это напоминает муравейник: мы можем видеть отдельных муравьишек, и они, наверно, даже как-то отличаются друг от друга, но в принципе это некое целое, ведомое одной идеей.

Я знаю, что на этом история с хором театром не должна закончиться.

Юлия: Мы делаем триптих.

Алексей: Когда появлялось «Черное», мы уже рассчитывали сделать «Черное», «Белое» и «Красное». Если случатся все три спектакля, то, думаю, последовательность будет иная: «Черное» – «Красное» – «Белое». «Красное», как тонкая нить, свяжет «Черное» и «Белое». Потому что эти спектакли – противоположности. Мы долго думали, какая будет музыка в «Красном», и решили остановиться на Испании. Первая ассоциация, которая у меня возникла, – картина Пикассо «Герника», посвященная бомбардировке одноименного города. Я всегда даю спектаклям рабочее название, которое отображает идею, и ребятам в группе уже сказал, что «Красное» – это сны погибших об Испании. История людей, которые находятся между жизнью и смертью. То есть, «Черное» – это абсолютный гимн своему ощущению жизни...

Юлия: Леш, гимн жизни там (*показывает наверх*). Не здесь.

Алексей: ...«Белое» – это жизнь вопреки ощущению смерти. «Красное» – свящее, сама смерть. Смерть как миг, в который каждый может окинуть взглядом жизнь всего человечества.

Юлия: Обработки испанских песен по нашему заказу делает композитор Татьяна

Шатковская-Айзенберг, и кое-что я уже видела. Мостик закинут, камушки складываются. Вообще, все это очень здорово: у нас работает театр в театре.

Алексей: Есть понимание, каким должен быть театр, какими здесь должны быть спектакли. А у нас лаборатория! Мы не просто репетируем к спектаклю, – мы, так или иначе, постоянно встречаемся и проживаем творческую жизнь вместе.

Юлия: Например, «Белое» мы выпускаем в течение года. Сначала учила я, потом стал подключаться Леша, и сейчас работа идет постоянно. Да и «Черное» – не конечное, оно все равно постоянно меняется. Когда мы начинали, мы подумать не могли, что будем работать на улице. Или в Консерватории!

Алексей: Это вообще немыслимо! Юлия сказала мне про Большой зал Консерватории, я согласился, а потом думаю: это же Парфенон какой-то! (*повит взгляд Сеньковой*) Юль, ты по-другому это воспринима-

ешь, потому что ты там училась!

Юлия: Это мой дом, родной дом!

Алексей: И когда я пришел туда с ребятами репетировать «Черное»...

Юлия: В ночи...

Алексей: ...ощущение сразу поменялось. Это тоже момент «вопреки»! Люди пришли, похулиганили в Консерватории, всем понравилось.

Юлия: Было забавно: сидишь на сцене, поешь, – а на тебя смотрят эти портреты... «Привет, Глинка!» А сверху висит портрет Бориса Тевлина, это мой профессор, вот он немножко напрягал (*смеется*). Но в принципе, мне было там очень хорошо. Я очень рада, Леш, что ты согласился.

Алексей: А это вообще тема «Черного»: вот стоит в respectable районе человек с темным цветом кожи, плохонько одетый, и продает какую-нибудь дребедень. Не нужен он в этом месте!

В «Белом» же – похожая тема. Какое-то чумные люди творят что-то непонят-

ное [рабочее название спектакля – «Пир, время, чума»].

Алексей: Да, но они чумные не потому, что заразились болезнью. Эта история о нас: люди театра – чумные (в смысле – очумевшие). Я их каждый день вижу, у них по два вызова в день, они репетируют классический репертуар, готовятся к Крещенскому фестивалю, а потом приходят на сложнейшие тренинги, которые нельзя просто отработать как мизансцену, а надо себя затратить, вложиться, и это очень тяжело.

Юлия: Это очень непривычно. Нас по-другому воспитывали, мы по-другому воспринимаем свою профессию – артист хора. Поэтому мы себя, конечно, ломаем.

Алексей: Я ставлю себя на место коллег и думаю: ты воспитан в какой-то системе, и вдруг пришел человек, чтобы взорвать тебе мозг. И в этом смысле все они – чумные, и я их просто обожаю.

Беседовала Ольга ПОРОШЕНКОВА

«Алеко» и «Цыганы»: поэма Пушкина в разных культурах

20 и 27 января Новая Опера представляет концертные исполнения двух опер, вдохновленных драматической поэмой А.С. Пушкина «Цыганы». Одна из них – «Алеко» С.В. Рахманинова – хорошо известна российским зрителям. Другая – «Цыганы» Руджеро Леонкавалло – никогда не звучала в нашей стране, да и в мире почти не известна. Случилось так, что обеими операми в разные вечера дирижирует Евгений Самойлов. Мы попросили маэстро рассказать о различиях итальянской и русской культуры, отраженных в музыке и сюжете.

Евгений Иванович, западный композитор, обращающийся к русской прозе (роману, пьесе) – не такая уж экзотика, особенно в XX веке. Но вот опера на русский сюжет в стихах – огромная редкость. Сохранилось ли хоть что-нибудь от Пушкина в опере Леонкавалло?

Конечно, он изменил сюжет. Леонкавалло создал предысторию о молодом цыгане Тамаре, с детства влюбленном в цыганку Флеану. В поэме Пушкина этого нет. Затем появляется некий Раду – князь, который не имеет отношения к цыганам. А дальше сюжет уже практически соответствует Пушкину. Единственное, что еще добавил Леонкавалло: в момент, когда отец Флеаны разрешает ей брак с Раду, молодой цыган пытается убить возлюбленную, но его вовремя останавливают. В результате этих изменений опера получилась гораздо продолжительнее, чем у Рахманинова, и разделена на две картины. Есть большие хоровые эпизоды, трагические арии, любовные дуэты. У Рахманинова, к примеру, настоящий дуэт всего один (плюс небольшой терцет в начале), а у Леонкавалло все более развернуто. И, конечно, это потребовало дополнений в тексте. Но канва сюжета сохранилась. И даже некоторые тексты

переведены точно. Но у Леонкавалло изменен финал: муж сжигает любовников, а после закалывается сам.

Есть ли какие-то стилевые параллели в этих сочинениях? Возможно, речь может идти об элементах веризма в «Алеко»?

Опера Рахманинова, конечно, тяготеет к русской классике. И хотя «Алеко» – дипломная работа Рахманинова, в опере уже видны его стиль, его мелодизм. Но в то же время есть и какая-то недоделанность, недосказанность в характерах: возможно, молодой композитор еще не был полностью свободен в технике, в материале, в самой форме. Поэтому в «Алеко» много повторений. Леонкавалло писал свою оперу уже опытным композитором, и она получилась более масштабной. И «Цыгане», конечно, – чистый веризм; все его аспекты налицо. Разность культур заметна во всем. Например, соло скрипки и флейты у Леонкавалло напоминают цыганскую музыку романского стиля (венгерскую, румынскую). А в «Алеко» сам характер цыганских мотивов больше тяготеет к нашей культуре.

Получается, что подход к партитуре и принцип работы с оркестром тоже разные?

Я бы так не сказал. По составу оркестра практически не отличается, но опера Леонкавалло более насыщена красками, контрастными эпизодами, любовной лирикой. А у Рахманинова больше драматических эпизодов (Рассказ старика, Каватина Алеко и Сцена у люльки).

То есть, музыка Рахманинова проще?

Нет, просто она сосредоточена на драматическом конфликте, а любовная лирика уходит на второй план – наиболее выражено она звучит в Каватине Алеко, а во все не в дуэте. А у Леонкавалло, повторю, любовная лирика развернута, много красок, много хора. Но по накалу драматизма Рахманинов ему не уступает, хотя все это выдержано в более строгом классическом стиле.

Какая опера вам ближе?

И та, и другая, но по-разному. У Рахманинова драматические линии раскрываются глубже и интереснее. Всё направлено на суть, на чувство. У Леонкавалло тоже есть драма, но из-за внешней открытости страстей, присущей веризму, она выглядит скорее эффектной, нежели глубокой.

Беседовала Татьяна МАСЛОВА