



МОСКОВСКИЙ ТЕАТР
НОВАЯ ОПЕРА
ИМ. Е. В. КОЛОБОВА

ВЕШАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕШАЛКИ»

В НОМЕРЕ:

К 135-ЛЕТИЮ И.Ф. СТРАВИНСКОГО

1-2 стр. Мир Стравинского: взгляд музыковеда Светланы Савенко

3-5 стр. «Весна священная»: взгляд дирижера Валерия Крицкова

5-6 стр. Юбилей. Поздравления коллег

7-8 стр. «Поздний» Стравинский: к предстоящей премьере хоровых сочинений композитора

24 и 25 мая 2017 года Новая Опера представляет на своей Основной сцене двухчастный проект «Стравинский», посвященный 135-летию со дня рождения великого русского композитора, одной из главных фигур музыки XX века. В первой части проекта – «Вавилон» – соединились три сочинения: одноименная кантата (1944); оратория «Плач пророка Иеремии» (*Threni*; 1958) и «Заупокойные песнопения» (*Requiem Canticles*; 1966).

Позднее творчество Стравинского, уже освоенное мировым исполнительским искусством, в России, во многом, остается новой музыкой, и вполне символично, что к ним обращается именно Новая Опера. Из упомянутых работ *Threni* – российская премьера, исполнения остальных сочинений можно пересчитать по пальцам одной руки.

К премьере проекта мы предлагаем двухчастный материал. В него вошли интервью одного из крупнейших специалистов по творчеству И.Ф. Стравинского, профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения, музыковеда и камерной певицы Светланы Савенко Михайлу Сегельману, а также статья Юлии Москалец о поздних сочинениях композитора в связи с проблемами его стиля.

Светлана Савенко:

«Стравинский понял, что многое прошло мимо него...»



Игорь Стравинский

Светлана Ильинична, позднее творчество Стравинского – весьма специфическая тема, и я надеюсь, что наше интервью принесет пользу не только зрителям будущего спектакля «Стравинский», но и его исполнителям. И вот с чего я бы начал: в последнее время часто сталкиваешься

(особенно в социальных сетях) с утверждением о «неорганичности» позднего стиля Стравинского. Некоторые композиторы и музыковеды считают, что неудачи, связанные с постановкой оперы «Похождения повесы» (в частности, огромное затраченное время и при этом относительно скромный успех), спровоцировали очередной стилистический кульбит, что поздний стиль Стравинского неорганичен, и поэтому его сочинения 1950-х – 1960-х годов не так популярны, как его же работы предшествующих десятилетий.

Подозреваю, что речь идет именно о наших «сетях», – «за рубежами» это мнение не является таким уж распространенным. Хотя какие-то оттенки подобного рода существуют (или существовали). Ведь и к «Похождениям повесы» отношение менялось: некоторое время сочинение казалось «париком», *démodé* [вышедшим из моды (фр.) – Здесь и далее прим. интервьюера]. Но это мнение формировалось в определенном кругу, прежде всего среди деятелей послевоенного авангарда. Пресса в

целом была скорее хвалебная. Стравинский же стоял на своем и, как мы знаем, оказался прав: ныне его опера – одно из самых популярных сочинений для музыкального театра в XX веке, и с этим, к счастью, ничего не поделаешь. Что касается стимулов к перемене – здесь многое сошлось. И в период работы над оперой, и после «Повесы» ему хотелось «в новые места». Естественно, в этой связи нужно упомянуть Роберта Крафта [1923 – 2015; американский дирижер, музыкальный писатель, много сделавший для пропаганды музыки Стравинского; постоянный собеседник композитора, которому мы, во многом, обязаны появлением «Диалогов»]. Крафт был адептом Нововенской школы, он играл и записывал Арнольда Шёнберга, Антона Веберна (его полное собрание сочинений – еще не виниловых пластинок). И Стравинский присутствовал на репетициях, все это слушал и впитывал эту музыку. И он понял, что многое прошло мимо него! Ведь он не услышал вовремя ни «Воццека» Альбана Берга, ни сочинений Шёнберга после «Лунного Пьеро»

[мелодрама для женского голоса и инструментального ансамбля; 1912], которым когда-то восхищался. Не вдаваясь в детальный музыковедческий анализ, скажу лишь, что в предыдущий период у Стравинского формировались определенные элементы стиля, музыкального языка, которые затем «срифмовались» с услышанным у нововенцев.

Триединая композиция, которую представляет Новая Опера, объединена библейской темой. Можно ли сказать, что Стравинский предпочитал ветхозаветные, а не новозаветные сюжеты?

Скорее нет. Конечно, есть *Threni* («Плач пророка Иеремии») или священная баллада для баритона «Авраам и Исаак» – но есть и контаминации (в *Canticum Sacrum* или «Проповеди, притче и молитве» соединены ветхозаветные и новозаветные тексты). Так что я не вижу в этом особой логики. Что касается «Вавилона» – это была часть большой композиции, которая создавалась по заказу [подробности – в материале Юлии Москалец], и Стравинскому нужно было в нее вписаться. И, конечно, это сочинение – лишь подступ к позднему творчеству, стилистически оно отличается от работ 1950-х годов. Он нашел соответствие между темой, текстом и музыкальным языком. С одной стороны, в кантате есть некие знакомые элементы «старого» Стравинского; с другой, – это уже никакой не неоклассицизм. Здесь найден особый язык для библейской темы, найден жанр. Ведь в прямой театральной форме композитор отказывался ее воплощать. Вспомним, что в свое время (после «Весны священной») он отклонил идею балета «Литургия», которую ему настойчиво предлагал Дягилев. Например, в *Threni* возможны некие элементы мизансценирования, но, по-моему, постановщику нужно соблюдать осторожность, потому что для Стравинского в первую очередь было важным воссоздать звучащее сакральное пространство. И вот он нашел жанровый вариант, который его устроил. Здесь и возраст сказался...

Как прекрасно, что вы об этом заговорили! Хорошо помню, что в спецкурсе истории музыки в Московской консерватории нам говорили, что для Стравинского не так важен был смысл священных текстов, как само их звучание, фонетика. Переосмысливая сочинения сейчас, я чувствую ограниченность этой точки зрения.

Я абсолютно с этим согласна. Да, он виртуозно трактовал фонетику, но разве можно сказать, что, например, в сочинениях на русские народные тексты его привлекало только звучание? Иначе он пошел бы в свое время навстречу дадаистам (а они хотели завлечь его в свои ряды). В поздних сочинениях Стравинский вообще апеллирует к сложившейся звуковой символике, передающей глубинную суть текста. *Threni* начинаются мотивом плача, – конечно, зашифрованным, а не поданным «в лоб». Этот мотив становится первым интервалом серии. И в последующих сочинениях, – например, «Аврааме и Исааке», «Заупокойных песнопениях», – он пользуется устоявшимися риторическими фигурами.

Каковы особенности оркестровки в духовных сочинениях позднего Стравинского?

Оставим в стороне «Вавилон», – как я говорила, это лишь подступ к позднему творчеству. А вот в библейской музыке 1950-х – 1960-х годов он, в сущности, продолжил то, что делал всю жизнь – он сочинял инструментальный ансамбль, сочинял само его звучание. И здесь мы встречаем немало интересных подробностей. Например, в *Threni* использован флюгельгорн, на котором часто играют джазовые музыканты (его звук похож на смягченную трубу). Правда, к этому инструменту он уже обращался в одной из версий «Свадебки». А вот вибрафон в «Заупокойных песнопениях» использован Стравинским в первый и последний раз. А ведь незадолго до этого, в одной из бесед во время поездки в СССР в 1962 году Стравинский заявил, что терпеть не может этот инструмент! [Еще одно свидетельство – из «Диалогов»: «Я не очень люблю два инструмента, наиболее заметные в оркестре «Лулу» Берга – вибрафон и альтый саксофон. Однако я признаю, что вибрафон обладает поразительными контрапунктическими возможностями...»]. И оркестровка Постлюдии в «Заупокойных песнопениях» – эти сочиненные колокола – просто шедевр! И хотя колокольные звучания нередко встречались раньше в музыке Стравинского (в «Свадебке», «Симфонии псалмов»), прямых аналогий мы не найдем, он ничего не повторяет. Кажется, что служба закончилась, и люди выходят из церкви. Так и было потом на его собственном отпевании, в Венеции, где исполнялись «Заупокойные песнопения».

Вот фрагмент нашей беседы 10-летней давности:

– Музыку Стравинского до начала 1950-х у нас еще кое-как играют; после – почти ничего! Речь о поздних сочинениях, которые для западного слушателя, конечно, не столь популярны, как симфонии Бетховена, но и не экзотика, не вызывают безумного приступа воспоминаний («а что это такое?»). Есть ли у нас какие-то предпосылки к изменению ситуации?

– К сожалению, играют мало. Каждый дирижер хочет «отметиться» «Весной священной», но **некоторые сочинения до сих пор ждут российских премьер**. Просто неприлично! Конечно, все надо было играть вовремя или, по крайней мере, немного спустя. А так *Threni*, написанные в 1958 году, у нас не звучали. Почти та же ситуация – с другими поздними сочинениями... Такие сочинения не сулят легкого успеха, на который все падки.

Итак, насколько востребовано ныне позднее творчество Стравинского, произошли ли какие-то изменения в сознании?

Очевидно, одно из этих изменений – спектакль Новой Оперы, в частности, то, что вы первые в России взялись за *Threni*. Очень сложное, трудоемкое и, в чем-то, невыигрышное сочинение, к тому же довольно длинное для Стравинского (около 40 минут). Оно требует взаимных усилий зрителей и исполнителей. А вообще поводом к каким-то «шевелениям» обычно являются круглые или памятные даты.

Сочинения Стравинского вообще трудны, – даже те, что исполняются часто («Весна священная»). А поздние сочинения особенно трудны – ведь никакой традиции исполнения нет, не за что зацепиться. Кто, на ваш взгляд, испытывает наибольшие сложности – певцы или инструменталисты, артисты оркестра?

На мой взгляд, исполнитель с репертуаром, более или менее выходящим за стандартные рамки, найдет подход к этой музыке. Может помочь и опыт исполнения старинной музыки. Например, и от вокалистов, и от инструменталистов требуется сдержанная, почти безвibrатная манера звукоизвлечения. И все-таки инструменталистам здесь чуть легче (например, если они играли ту же «Симфонию псалмов»).

Беседовал Михаил Сегельман

Игорь Стравинский: мир дольный и мир горний

«Эта музыка суха, холодна и прозрачна; подобно самому сухому шампанскому, она не расслабляет, но жжет», – так говорил о своем творчестве Игорь Стравинский.

Благодаря разносторонности интересов и парадоксальной изменчивости творческого облика Стравинский заслужил репутацию «музыкального Протея» [в древнегреческой мифологии – морское божество, сын Посейдона и Геры; обладал даром предвидения, мог принимать различные облики], «человека с тысячью лиц», однако в этой изменчивости глубинной константой оставалась тяга композитора к экспериментам. В долгой и богатой событиями жизни Стравинского биографы выделяют три периода: «русский», «неоклассический» и «серийный» (или поздний). И если на начальном этапе в его творчестве главенствовала фольклорная тема, в годы неоклассицизма – античная, то в произведениях Стравинского 1950-1960-х годов бесспорное первенство принадлежит библейской теме.

Одна из причин – религиозное «обращение», произошедшее с композитором в середине 1920-х годов, о котором он упоминает в беседе с дирижером Робертом Крафтом.

Стравинский и религия

Стравинский вырос в интеллигентной петербургской семье, в которой соблюдение православных церковных обрядов скорее было правилом хорошего тона, чем глубоким внутренним убеждением. «Не думаю, чтобы мои родители были верующими. Во всяком случае, они не были исправными прихожанами, и судя по тому, что дома вопросы религии не обсуждались, вероятно, не испытывали глубоких религиозных чувств». В 14-15 лет, в период юношеского ниспровержения авторитетов, Стравинский, по его собственному признанию, взбунтовался против церкви: «Это был разрыв, продолжавшийся почти три десятилетия».

Одним из поводов для возвращения Стравинского в лоно церкви послужило длительное общение с православным священником отцом Николаем; начиная с 1924 года в течение пяти лет он был вхож в дом композитора. Важную роль в укреплении веры Стравинского в сверхъестественные начала бытия сыграло и чудесное исцеление от гноящегося нарыва на указательном пальце перед сольным концертом

в Венеции (сентябрь 1925 года), в котором композитор должен был исполнить Сонату для фортепиано.

«Я помолился в маленькой церкви вблизи Ниццы перед старой «чудотворной» иконой, но был готов к тому, что концерт придется отложить. Когда я выходил на подмостки в театре Ла Фениче, палец продолжал меня мучить, и я обратился к публике, заранее прося о снисхождении к недостаткам исполнения. Я сел за рояль, снял повязку и, почувствовав, что боль внезапно прекратилась, обнаружил, что палец чудесным образом исцелен. <...> Читатель, дошедший до этого места, возможно, решит, что речь шла о *maladie imaginaire*. [воображаемая болезнь (фр.)] И все же случившееся со мной было чудом...»



Игорь Стравинский

С 1926 года композитор регулярно посещал церковь. Р. Крафт вспоминал, что Стравинский молился ежедневно, до и после сочинения музыки, а также когда встречались трудности в работе. На всю оставшуюся жизнь композитор сохранил верность православной церкви.

Стравинский и многоязычие

Одна из характерных черт духовных сочинений Стравинского – многоязычие. Наряду с традиционными для культовых жанров церковнославянским и латинским языками композитор использует английский (кантаты «Вавилон» и «Проповедь,

притча и молитва»), древнееврейский (священная баллада «Авраам и Исаак»). Текст некоторых произведений изложен на двух языках: латинском и древнееврейском – в *Threni* («Плаче пророка Иеремии»), латинском и английском – в музыкальном представлении «Потоп».

Вопрос языка в сочинении был для композитора не менее важен, чем вопросы ритма, гармонии или инструментовки. «Когда я работаю над словом в музыке, мои музыкальные слюнные железы возбуждаются звучаниями и ритмами слогов. «В начале было слово», – для меня буквальная прямая истина», – говорил Стравинский. Он остался в истории музыки уникальным примером композитора, писавшего на семи (!) языках – английском, немецком, французском, итальянском, латинском, иврите, а также на родном русском. Кстати, изучением языков Стравинский увлекался с юности.

«Оглядываясь теперь на прошлое, я вижу, что мои школьные занятия большей частью сводились к изучению языков – латинского и греческого в возрасте от 11 до 19 лет, французского, немецкого, русского и славянского (похожего на современный болгарский) с первых дней обучения в гимназии. Мои друзья иногда жалуются, что я, как этимолог, имею привычку сравнивать языки. Но, прошу меня извинить, я напомню им, что проблемы языка занимали меня всю жизнь – в конце концов, сочинил же я однажды кантату, которую назвал «Вавилон» ...

«Вавилон»:

история создания

Известная библейская притча о Вавилонской башне стала синонимом смешения многих языков и наречий. После потопа Бог повелел человечеству: «Плодитесь и размножайтесь, и наполняйте землю» (Бытие 9:1). Люди решили поступить наоборот: «И сказали они: построим себе город и башню, высоту до небес, и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли» (Бытие 11:4). Эта башня получила известность как Вавилонская. В ответ на это Бог смешал языки людей, чтобы они не могли больше общаться друг с другом, и рассеял их по всей земле.

Кантата «Вавилон» – первое сочинение Стравинского на библейский текст, в известном смысле предвосхищающее его позднее творчество. Краткость кантаты (время звучания – пять минут) связана с

тем, что она сочинялась как часть большого цикла «Генезис» (на сюжеты и тексты Книги Бытия), составленного из произведений разных композиторов. Инициатором заказа в 1944 году выступил Натаниэль Шилкрет (1889 – 1982) – голливудский композитор, аранжировщик, дирижер, продюсер ведущей американской звукозаписывающей компании *Victor Talking Machine Company*. Его идеей было собрать международную группу композиторов для создания сборного музыкального манифеста за мир и сострадание в военное время. Он же написал одну из семи пьес сюиты («Семь дней творения»). Прочие части были сочинены А. Шёнбергом (прелюдия «Начало»), А. Тансманом («Адам и Ева»), Д. Мийо («Каин и Авель»), М. Кастельнуово-Тедеско («Потоп»), Э. Тохом («Завет») и И. Стравинским («Вавилон»). Некоторые из этих композиторов писали музыку для Голливуда, а сам проект, в котором библейские тексты исполнялись под музыку чтецом, должен был стать сочинением в стиле *кроссовер* и привлечь как можно больше любителей Библии и музыки. Работавший в индустрии звукозаписи Шилкрет также рассчитывал в будущем продать множество копий альбома «Генезис».

Удивительно, что Шилкрету удалось заполучить согласие двух таких гигантов академической музыки XX века, как Арнольд Шёнберг и Игорь Стравинский (они сочинили, соответственно, первую и последнюю части сюиты): несколько десятилетий они были непримиримыми музыкальными антагонистами, подобно Вагнеру и Верди в XIX веке. В то время как Стравинский вплоть до начала 1950-х развивал идею неоклассицизма, Шёнберг проповедовал звуковую жесткость атональной музыки, додекафонию и серийную технику композиции. Неприятие Стравинским и Шёнбергом музыкально-эстетических позиций друг друга доходило порой до откровенно язвительных пассажей. Так, Шёнберг в «Трех сатирх для хора» позволил себе высмеять Стравинского (в части «Неоклассицизм», например, есть следующие слова: «Да это маленький Модернский! Со всем как папа Бах»). Стравинский, со своей стороны, называл Шёнберга «модернистски припудренным Брамсом». Характерный, о многом говорящий факт: Шёнберг и Стравинский одиннадцать лет жили

в одном городе, Лос-Анджелесе, но предпочитали не встречаться! Два раза они все же пересеклись, и однажды это случилось именно на генеральной репетиции сюиты «Генезис». В своей автобиографии Шилкрет подробно описывает, как провалился его план держать порознь непримиримых врагов.

Сон о Плаче, или Как появились *Threni*

Тайна творческого процесса волнует многие умы. Как возникает то или иное музыкальное произведение? Является ли оно результатом сознательной работы или продуктом подсознания? Известно, что для многих творческих натур импульсом к созданию произведения становилось сновидение, и Стравинский – не исключение. Так, основой сюжета знаменитого балета «Весна священная» стал сон, в котором Стравинский увидел древний ритуал – молодая девушка в окружении старцев танцует до изнеможения, чтобы пробудить весну, и погибает. Еще более причудливое сновидение посетило композитора при сочинении «Плача пророка Иеремии». Вот как описывал его автор.

«Позвольте рассказать об одном сне, который посетил меня, когда я сочинял Threni. Однажды, заработавшись до позднего вечера, я лег в постель, мучимый одним интервалом. Этот интервал мне приснился. Он превратился в эластичное вещество, растянутое между двумя записанными мною нотами, причем на каждом конце, под нотами, было по яйцу, большому яйцу. Они были студенистыми на ощупь (я потрогал их) и теплыми, в защитных оболочках. Я проснулся с уверенностью, что мой интервал был правильным. (Для тех, кто интересуется подробностями, скажу, что сон был в розовых тонах – я часто вижу цветные сны. Увидев яйца, я был так удивлен, что сразу счел их символами. Во сне же я пошел в свою библиотеку словарей и под словом “интервал” нашел лишь запутанное толкование; наутро я проверил его, и смысл оказался тем же.)»

Написанные в 1958 году *Threni* – масштабная композиция с участием хора, солистов и оркестра, в котором Стравинский активно применяет ранее отвергавшуюся им серийную технику. Смерть Шёнберга

в 1951 году, а также знакомство, а затем и дружба с молодым американским дирижером Робертом Крафтом, послужили толчком к новому открытию Стравинским музыки нововенцев, что и определило скорейший переход к серийному методу организации музыки. *«Шедевры шедеврами, но мне думается, новая музыка будет серийной»*. Кто бы мог предположить, что эти слова скажет Игорь Стравинский?

Загадка Реквиема

Итоговым сочинением Стравинского явились «Заупокойные песнопения» (*Requiem Canticles*), написанные по заказу Стэнли Сигера в память о его матери, меценатке Элен Сигер. В одном из интервью, данном Стравинским в период сочинения «Заупокойных песнопений», композитор отмечал: *«Но я суеверен и не люблю говорить о произведениях, еще не вполне законченных, особенно о тех, которые, как Моцарту, заказывает “таинственный незнакомец”*. Я вздохну с облегчением, когда разделаюсь с этой вещью и примусь за что-нибудь другое».

Слова композитора оказались почти пророческими. Работа над «Заупокойными песнопениями» была завершена 13 августа 1966, когда композитору исполнилось 84 года. Сочинение оказалось последним масштабным замыслом композитора – позднее появились лишь вокальная миниатюра «Совенок и кошечка», а также инструментовка Двух духовных песен Г. Вольфа. Как и в Реквиеме Моцарта, в «Заупокойных песнопениях» обобщились художественные искания мастера предшествующих лет. Сочинение-эпитафия проникнуто предвосхищением Бога и трепетным человеческим приближением к Вечности.

«Я надеюсь <...>, что моя духовная музыка служит протестом против платоновской традиции, – которая стала церковной благодаря Плотину и Эриугене, – считать музыку аморальной. Конечно, и у Люцифера была музыка. Иезекииль упоминает о его “барабанах и трубах”, Исайя – о “звуках его виол”. Но Люцифер вынес свою музыку из Рая, и даже в Аду, как показывает Босх, музыка способна представлять Рай и становиться “невестой вселенной”».

Подготовила Юлия Москалец

«В Кремле мы играем сдержаннее...»

Вторая часть проекта «Стравинский» на сцене Новой Оперы – балет «Весна священная» в постановке театра «Балет Москва» под управлением Валерия Крицкого. Мы расспросили Валерия Ивановича о балете «Весна священная» и об особенностях балетного и оперного дирижирования.



Сцена из спектакля «Весна священная». Театр «Балет Москва»

Доводилось ли вам прежде дирижировать «Весной священной»?

Да, в 2015 году с балетом Н. Касаткиной и В. Василёва, у нас в Новой Опере, играли «Весну свявленную» и «Жар-птицу». Спектакль прошел два раза, а потом эти балеты опять канули в неизвестность, в основном – из-за огромного состава оркестра. Ради них дирекции оркестра приходится практически останавливать работу над всеми остальными спектаклями, к тому же, мы банально не помещаемся таким составом в репетиционных классах. Других редакций не существует: переоркестровать «Весну свявленную» еще никому не удавалось.

А мы студентами играли версию для двух фортепиано.

Есть еще редакция для септета: ударные, фортепиано, тромбон, по моему, одна скрипка, что-то такое... В Московской консерватории ее иногда играют студенты.

Что для вас «Весна свявленная», как вы относитесь к этой музыке?

Это абсолютный шедевр. Музыка, написанная больше ста лет назад, воспринимается сегодня как современная. Этот балет отличает совершенно понятная, ясная драматургия. Эмоциональные состояния, передан-

ные в музыке, считаются как подготовленными, так и неподготовленными слушателями, несмотря на жесткость созвучий, ритмическую сложность и многое другое. «Весна свявленная» очень часто исполняется без танца. Обычно балетная музыка в концертах звучит в виде сюит, а этот балет играют именно целиком. Это одно из самых исполняемых произведений Стравинского в мире. А для дирижера это сочинение знаковое, потому что оно представляет определенные сложности мануальной техники...

А именно?

А вот это вопрос к Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову, которому принадлежит крылатое выражение: «Дирижирование – дело темное». «Весна свявленная» написана будто бы для солистов-инструменталистов, но для громадного их количества. Там все слышно, нет второстепенных партий, нет унисонов, спрятаться негде. Есть даже приемы, которые я не знаю: как исполняется фруллато [прием игры на флейте. – Здесь и далее прим. ред.] на гобое? Это из области циркового искусства, это не музыкальный прием! Здесь специфический ритмический рисунок и очень сложный ритм внутри каждой из групп – он «раскидан» по инструмен-

там, и каждый в группе играет свою часть этого ритма. Когда оркестр собирается полным составом, возникают проблемы. Очень часто даже в записях великих дирижеров встречаются шероховатости. Свободно исполнять это сочинение очень сложно, ведь вопрос не в мастерстве каждого музыканта в отдельности, а в мастерстве ансамблевой игры.

А сам Стравинский дирижировал этим балетом плохо. Серафим Островский, выдающийся советский валторнист, показывал программки, подписанные Стравинским. У Наталии Касаткиной и Владимира Василёва [они первыми поставили «Весну свявленную» в СССР в Большом театре в 1965 году] есть клавиш с разметками композитора, я его видел. Они мне рассказывали, что постановка ему понравилась, а ведь он очень резко выступал по поводу всех постановок: даже версию Нижинского он сначала признавал, потом не признавал... Повторю, спектакль Василёва и Касаткиной ему понравился, и я тоже считаю, что это великолепная работа.

На самом деле Стравинский спектакля Н. Касаткиной и В. Василёва не видел. В конце 1960-х состоялись гастроли Большого театра с «Весной свявленной» в Нью-Йорке. Композитор должен был дирижировать спектаклями, но из-за пожелания Министра культуры СССР Е.А. Фурцевой за дирижерским пультом он не появился. Однако состоялась личная встреча постановщиков с композитором, на которой Н. Касаткина и В. Василёв рассказали ему о своем спектакле, и композитор остался доволен описанием. *«Игорь Фёдорович слушал внимательно и повторял: а я так и думал, так и предполагал. Оказалось, что он пользовался теми же источниками, что приносили нам из ленинской библиотеки»,* – рассказала Наталия Касаткина в материале интернет-издания «Музыкальный клондайк». Клавиш, о котором говорит Валерий Крицкий, ныне утерян.



Как вы думаете, возможно – и нужно ли – поразить современную публику так же, как в 1913 это сделала «Весна священная»?

Конечно. Это и есть искусство. Когда форма главенствует над содержанием, когда прием используется ради приема, а не для достижения художественного результата – это называется ремеслом. А искусство – балет «Весна священная» – на сто лет опередило свое время и до сих пор воспринимается как современное. Для своего времени он был шокирующим, но сделан очень качественно.

Вот, например, Рихард Штраус. У него каждая нота – составляющая драматургии, каждое сочинение индивидуально по стилистике, «Каприччио» отличается от «Кавалера розы» принципиально, как будто их писали разные композиторы. Из той же породы гениев – Вагнер, Малер... Но это все уже история. А современную музыку мы играем не так часто, возможно, именно потому, что по большей части это ремесло.

Вы дирижируете многими балетами...

Ну, уже нет, уводят их у меня... Отнимают хлеб насущный. (Смеется.)

Получается, у вас в работе и классический репертуар (например, «Спящая красавица» П.И. Чайковского), и балеты XX века.

Сейчас я воспринимаю Стравинского как часть классического репертуара. Как сюжетный балет начинается с «Жизели» А. Адана, так эпоха современного, так называемого драмбалета, начинается со Стравинского. Танец не на пуантах, а на пальцах – отсюда пошли и Прокофьев, и Хачатурян. Там другие выразительные приемы, другой

язык. Сама музыка Стравинского диктует особенный прием движения, потому что фуэте под нее крутить трудно. Там не должно быть красоты. Красота у нас ассоциируется с совершенно другими вещами.

Вы много говорили о трудностях исполнения «Весны священной»; а как дела обстоят с классическими балетами?

Классический балет – тоже штука многогранная. Сам танец состоит из двух частей: трюки (вариации) и мизансцены. Да, это красиво, но... Кто бы мне рассказал когда-нибудь сюжет «Спящей красавицы»? Я, например, не могу разобраться: кто это такой на сцене, чем он занимается и вообще, зачем он туда пришел – их слишком много. Никто не играл в одном спектакле всю музыку «Спящей» – она так исковеркана балетными постановками, что ее уже не узнать. На самом деле эта музыка лучше, чем мы думаем. Она может казаться однообразной, местами нудной, прикладной, но это не так. В прикладную ее превратила постановка М. Пети-типа и затем А. Горского, классика, на которую все ориентируются. Например, все вариации в этой постановке идут в одном темпе, несмотря на то, что у автора написано *Allegro vivace*, а потом *Adagio*. Достаточно открыть партитуру и посмотреть. Мы до сих пор все это дирижируем в одном и том же темпе. К сожалению, ничего здесь поделывать нельзя – это классический вариант, который нравится публике.

Вы хотите сказать, что новые прочтения публике не нужны?

Достаточно зайти на YouTube и посмотреть, где больше лайков – на «Травиате» Дзефирелли или Чернякова. Увидите разницу. При этом черняковская постановка – мастерская. По

режиссерскому решению это хорошо сделанный спектакль, он интересно смотрится, но это уже не Верди. Потому что он поставил драму, а у Верди это мелодрама. Верди писал не драму, а трагедию ситуаций, идущую еще от дель арте. Если любовь – то царица и раб или падшая женщина и аристократ. Или вот, например, в Метрополитен-опере поставили «Евгения Онегина», и чем «Онегин» в этом исполнении под управлением Гергиева отличается от «Пиковой дамы», я не понял. Причем постановка сделана очень хорошо, действительно профессионально, но в этом и заключается, на мой взгляд, стилистика – нельзя уходить от лирических сцен. Это не Достоевский, это Чехов. В этом и есть стилистика. Но сменяются эпохи, а с ними и отношение к произведению...

Но ведь любое произведение, любая история прочитывается по-разному в разные времена.

Это так, потому что для нас это история, а для кого-то эти события носят эмоциональную окраску. Чайковский не писал «Пиковую даму» про поверхностного, легкомысленного человека, не обремененного моралью. Он писал про фатализм и всепрощение. Фатализм в то время, когда он писал, когда существовала игра под названием «русская рулетка», был философией и основой жизни: играй сейчас, потому что дальше может ничего не быть. И он писал об этом. В финале хор поет не «проклинаю тебя смертным грехом», а «прости его заблудшую душу». А мы думаем, что Герман – безумец.

Возвращаясь к балету – откройте завесу тайны: как вы репетируете с балетом, как вообще протекает ваша работа?

Считается, что дирижер в балете более зависим, чем в опере. В наше время почти ни в одном театре главный дирижер не дирижирует балетом [исключение, которое сразу приходит на ум, – главный дирижер Московского академического музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, главный дирижер Новой Оперы в 2004–2006 годах, а ныне – приглашенный дирижер Феликс Коробов]. Однако утверждение о зависимости не совсем верно, потому что и в опере мы с оркестром зависим от солистов, а артисты балета так же танцуют по руке. В опере нужно понимать физиологию пения, чувствовать, когда человек берет дыхание, когда ему неудобно, – так же и в балете. Это живое исполнение. В некоторых ситуациях моя задача – продирижировать «удобно». Я говорю о трюках, технических моментах. Иногда им вообще не важно, играю я быстрее или медленнее, –

а именно, – в мизансценах. Темпы очень зависят от размера сцены – в одном и том же эпизоде круг будет различаться по количеству шагов; например, в Кремле мы играем сдержаннее. В идеале дирижер должен присутствовать на репетициях, и они должны проходить под фортепиано... А сейчас балеты зачастую репетируют под фонограмму, но внимательное ухо может уловить, что это не одна запись, а нарезка из разных исполнений. Записей, абсолютно удобных для балета, нет, и они вынуждены «нарезать» музыку. Поскольку я не знаю хореографии, то часто не знаю, например, как балерина закончит вариации – встанет на пальцы или внизу, и действую по интуиции. Когда попадаем, когда – не попадаем. Так что мы, по большому счету, занимаемся профессиональной халтурой.

Материал подготовила
Ольга Порошенкова

«Весна священная» театра «Балет Москва» в постановке французского хореографа и режиссера Режиса Обадиа решена в духе любимого фильма хореографа – «Сталкера» А.Тарковского: весны здесь никакой нет, на сцене – металлическая стена и черный песок. «У меня двое избранных – Он и Она. Стена – фон для фресок, написанных телами танцовщиков. Этот контраст металла и живого тела нужен, чтобы почувствовать незащищенность человека, его уязвимость», – поясняет автор спектакля. Обадиа работает с четырьмя стихиями: огонь – танец, ветер – музыка, земля – песок на сцене, и вода как символ изменчивости природы, создавая свою собственную вселенную. Спектаклю в 2004 году была присуждена Российская национальная театральная премия «Золотая маска».

«Елена Прекрасная» и «Миротворец»

В мае отмечают юбилей солисты Новой Оперы: народная артистка России Юлия Абакумовская и лауреат премии города Москвы в области литературы и искусства Александр Скварко.



Юлия Абакумовская

Юлия Абакумовская празднует особенный День рождения 3 мая. Коллегу поздравляют концертмейстер

театра Маргарита Якунина и солистки – заслуженная артистка России Елена Свечникова и народная артистка России Эмма Саркисян.

Маргарита Якунина

Незабываемый образ Елены Прекрасной в оперетте Оффенбаха, одной из первых ролей, сыгранных в Музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, Юлия Абакумовская пронесит через всю свою жизнь. Этот образ стал эталоном женского обаяния. За два десятилетия совместной работы в театре Новая Опера она всегда удивляла меня трепетным отношением к профессии и глубоким осмыслением каждой роли. Созданные ею сценические образы неизменно сочетаются с музыкальным замыслом композитора. Кропотливая работа над дикцией, музыкальными фразами, глубокое прочтение текста, уважительное отношение к партнерам – все это говорит об огромной влюбленности в свою профессию.

Скромность, порядочность, честность и открытость Юлии Дмитриевны, ее преданность театру и коллегам – пример служения настоящему искусству.

С Днем рождения, Юлия Дмитриевна!

Елена Свечникова

В 1980 году я пришла в Театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, где Юлия Дмитриевна уже была ведущей солисткой. Здесь ей посчастливилось работать с великими дирижерами Дмитрием Китаенко и Евгением Колобовым. Она очень трепетно относилась к своей профессии и была одной из немногих, кто приходил задолго до начала спектакля, чтобы подготовиться и походить по сцене. Я помню ее заглавную партию в оперетте «Прекрасная Елена» – она была неотразима. Юлия Дмитриевна – человек, преданный театру. Тем не менее, наступило время, когда она, как и Эмма Тиграновна Саркисян, Галина Алексеевна Писаренко, многие другие сотрудники, покинула Театр Станиславского и ушла «в никуда» вслед за великим музыкантом Евгением Владимировичем Колобовым. Он относился

к Юлии Дмитриевне очень уважительно и ценил ее беззаветную преданность искусству. И пока строилось здание Новой Оперы, труппа много гастролировала, ютилась в кинотеатре в районе Таганки, где выпускались небольшие презентации будущего театра, романсы, оркестрованные Евгением Владимировичем, краткая версия оперы «Руслан и Людмила» Глинки (в ней Юлия Дмитриевна успешно исполняла партию Гориславы). Я думаю, что она не жалеет об уходе из театра Станиславского вслед за Колобовым. Работа и театр для нее – самое главное в жизни. Она спела много ведущих партий, поэтому, мне кажется, она довольна своей судьбой.

Как коллега, партнер по сцене и председатель Профсоюза нашего театра я поздравляю Юлию Дмитриевну с Днем рождения и желаю ей всего наилучшего: здоровья, радости, неиссякаемого творческого потенциала.

Эмма Саркисян

Когда Юля Абакумовская появилась в Театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, я уже работала там семь – восемь сезонов. Она была необыкновенной красавицей, тогда еще блондинкой, и, конечно, все мужчины были очарованы ею, а женщины грустили. Тогда в театре активно ставились оперетты, например, «Донья Жуанита» Зуппе, «Перикола» Оффенбаха, и в них заглавные партии отлично подходили Юле.

В самом начале карьеры мы не были дружны, скорее соперничали, однако все изменила совместная поездка в Японию. Нас объединили молодость, красота, ухаживания кавалеров, влюбленность. У Юли всегда было больше поклонников, я не скрою, но мне тоже было грех жаловаться. Ее сверкающие черные глазки и обаятельная улыбка притягивали внимание, как магнит. В Японии поклонники не давали нам прохода, вся комната была завалена цветами. В то время мы подружились и до сих пор остаемся в теплых отношениях.

Однажды в Театре Станиславского я помогала Юле вводиться в спектакль «Кармен» Бизе и тогда поняла, насколько она трудолюбива и внимательна в работе, какая у нее цепкая память. А еще у Юли всегда было хорошее ровное настроение, и мне это безумно нравилось.

Я считаю Юлю очень счастливой женщиной. До сих пор она обожает мелочи, которые мне уже, например, не доставляют радости, и я ей завидую. Хочется пожелать ей счастья, здоровья и, конечно, творческих успехов. С Днем рождения!

29 мая 50-летие отмечает солист театра Александр Скварко. Коллегу поздравляют концертмейстер Юлия Банькова, солист Новой Оперы, лауреат премии города Москвы в области литературы и искусства Георгий Фараджев и солист Большого театра России Максим Пастер.

Юлия Банькова

Сашу я знаю с момента моего прихода в театр, почти 15 лет, и знаю только с хорошей стороны. Он мастер своего дела и замечательный человек – отзывчивый, в хорошем смысле слова предсказуемый, спокойный, вдумчивый, что чаще не свойственно эмоциональным и импульсивным тенорам. В работе с ним удобно и легко. У Саши прекрасный природный тембр голоса, высокая трудоспособность, цепкая память, большая скорость выучивания музыкального материала и мобильность – это ценно для певца. А еще Саша человек слова: если он что-то пообещал, значит так и будет, – это стержень его характера.

Хочется пожелать Саше здоровья, востребованности и много-много интересной работы – это важно для певца.

Георгий Фараджев

Мы знакомились целых три раза: первый – в РАМ имени Гнесиных, когда учились в классе у одного педагога, второй – в нашей Новой Опере и третий – когда он предложил меня в качестве певца руководителю арт-проекта «ТенорА XXI века» Дмитрию Сибирцеву. И каждый раз Саша открывался для меня с разных сторон.

Когда я с ним впервые встретился, он был уже студентом третьего курса и показался мне суровым и немногословным, с крепким мужским характером и таким же крепким голосом. Потом, много позже, мы встретились с ним в театре. Я опять был новичком, а он – уже маститым солистом, исполняющим ведущий теноровый репертуар. Этакий



Александр Скварко

старший опытный коллега.

И лишь в «Тенорах», когда мы стали длительное время проводить на гастролях, выходить на одну сцену и много общаться вне ее, я понял, что Саша – все такой же немногословный, но очень веселый и остроумный человек, надежный товарищ, который всегда подставит плечо, протянет руку помощи и поддержит.

Саша, крепкого тебе здоровья и творческого долголетия!

Максим Пастер

Сашу я знаю с 2001 года. Он большой профессионал и хороший друг, который всегда придет на помощь. В «ТенорАх XXI века» мы называем его «Миротворец», потому что Саша умеет с толком разрешать конфликты – всегда молчит до последнего, но когда высказывает свое мнение, то оно часто оказывается верным. Если честно, я без него не вижу многие наши программы. Это человек, который на своем месте.

Что можно пожелать в 50 лет? То же, что и в 40. Прежде всего, здоровья, которого нам, певцам, зачастую очень не хватает; а также творческого долголетия и простого человеческого счастья – чтобы не «благодаря», а «вопреки».

Материал подготовила
Наталья Лантеева