ГАЗЕТА МОСКОВСКОГО ТЕАТРА НОВАЯ ОПЕРА имени Е.В. КОЛОБОВА / Декабрь 2014

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР НОВАЯ ОПЕРА ИМ. Е.В. КОЛОБОВА

ВЕШАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕШАЛКИ»

В НОМЕРЕ:

Ш. ГУНО “РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА”. ПРЕМЬЕРА
1-2 стр. Интервью с режиссером постановки Арно Бернаром и дирижером Фабио Мастранжело
5-6 стр. Мастера фехтования о подготовке сцен боя
“ЩЕЛКУНЧИК. ОПЕРА”. ПРЕМЬЕРА
3 стр. Алла Сигалова: “Мы рождаем новое произведение”
4 стр. Игорь Кадомцев. Как из балета сделать оперу

29, 30 ноября, 2 и 3 декабря Новая Опера представляет премьеру оперы Шарля Гуно «Ромео и Джульетта». Шедевр французской оперы, сочинение Гуно не ставилось в России 40 лет; это, безусловно, подогревает интерес к премьере. На финишной прямой мы побеседовали с режиссером Арно Бернаром, музыкальным руководителем Фабио Мастранжело и интернациональной командой фехтовальщиков.

Арно Бернар: «Иногда я забываю, что певцы – не французы...»

Арно, описывая своё видение спектакля в самом начале работы, вы говорили о предельно острых контрастах и яркой символике (например, ржавый металл как символ крови и смерти, и цветы – символ любви). В основных чертах идея осталась неизменной?

Абсолютно. Ей подчинены все элементы спектакля – игра актёров, декорации, свет и так далее.

В ключевом тандеме музыкального театра «режиссер – дирижер» у каждого участника, в идеале, есть и ясное собственное видение предмета, и возможность влияния на партнера. Как вы взаимодействуете с Фабио Мастранжело?

Я много раз ставил «Ромео и Джульетту» и работал с очень известными дирижерами. Но никогда не встречал дирижера того же театрального напряжения, от начала до конца. Это действительно так и это великолепно. Я ведь не только режиссер, но и музыкант, и я всегда рассматривал свою работу в единстве театрального и музыкального. Работа с дирижером исключительно важна. И класс Фабио чувствуется в каждом нюансе. Я также счастлив работать с солистами и хором. По-моему, режиссеры делятся на тех, кто любит массовые сцены, работу с хором, – и тех, кто этого боится. К примеру, есть уличная сцена, которая может получиться именно из сочетания работы солистов и хора, создающего великолепное напряжение. Сложность в том, чтобы сохранить его до конца.

Историзм и механическое перенесение действия в современность – два крайних подхода, которые легко становятся догмой. Кажется, в вашем спектакле эти принципы слиты воедино. Это интуитивная находка или сознательная позиция?

Я всегда считал, что современность постановки определяется не костюмами. Можно поставить старый спектакль с современными костюмами и наоборот. Современность исходит из общей картины, манеры игры, вклада всех актеров, ритма, течения спектакля. Современный спектакль – это единая идея, послание, которое мы хотим донести.

Арно Бернар

Одно из ключевых понятий, связанных с музыкальным театром, – «композитор-режиссер». Речь идёт о драматургии, заложенной, запрограммированной автором музыки. Можно ли сказать, что «Ромео и Джульетта» Гуно – не только гениальная музыка, но и гениальная режиссура?

Абсолютно. В этом смысле Гуно стоит в ряду великих драматургов, таких как Верди, Пуччини, Моцарт. Я считаю, что вся режиссура заложена в музыке. И самое сложное – выполнить то, что написано. Многие коллеги воплощают собственную версию. Даже сейчас, поставив «Ромео и Джульетту» несколько раз, я нахожу в сочинении что-то новое.

Опера на иностранном языке – всегда вызов для певцов. Но, кроме «простых» трудностей (выучить текст, корректно его произнести), есть сложности высшего порядка. У каждого языка свой темп речи; он, во многом, определяет поведение актёра в той или иной сценической ситуации. Каковы взаимоотношения русских певцов с французским языком?

С этим у меня нет никаких проблем. Я очень впечатлён подготовкой французского языка. В некоторые моменты я забываю, что певцы – не французы. Это просто чудесно! Честно говоря, мне кажется, что солисты очень хорошо понимают, что они поют. В массовых сценах, конечно, бывают сложности: приходится объяснять, что происходит. Но мы их преодолеваем. И главное – я не чувствую разницы культур. У меня как французского режиссера нет никаких трудностей с русскими актерами.

Беседовал Михаил Сегельман

Перевод Анастасии Радько

Фабио Мастранжело: «Моя цель – чистота звучания и стиля...»

Фабио Мастранжело, Дмитрий Сибирцев и Арно Бернар

Маэстро, чуть меньше года назад, когда готовилось концертное исполнение «Ромео и Джульетты» Гуно в рамках Крещенского фестиваля в Новой Опере 2014, вы сказали: «В опере есть очень интимные моменты, которые довольно трудно передать на… огромной сцене. И… я все время думал, как здорово было бы исполнить ее в небольшом театре». Сейчас, в постановочный период, ваша точка зрения осталась неизменной?

Безусловно. Я бы даже сказал, что моё видение этой оперы складывалось постепенно и привело к нынешней концепции. Впервые я продирижировал оперой «Ромео и Джульетта» в Арене ди Верона. Это огромная площадка под открытым небом. Хотя уже тогда все музыканты оркестра говорили мне: «Маэстро, первый раз в жизни мы играли в Арене, как будто в театре!», – имея в виду, что в исполнении присутствовали все динамические оттенки – от *pianissimo* до *fortissimo*. Обычно, к сожалению, в Арене *piano* не услышишь. Но у меня самого тогда был другой «размер звука», другое представление о том, как должен звучать оркестр в этом произведении. С оркестром Новой Оперы я добиваюсь того интимного звучания, которое и предполагает эта опера, ведь она прежде всего о любви – самом интимном из чувств. Конечно, в этом произведении заложены разные эмоции: праздник в семье Капулетти в начале, озорство молодых хулиганов из компании Монтекки, но любовь – центральная тема оперы.

В постановке я постараюсь как можно отчетливее показать контраст между лирическими или бытовыми эпизодами и драматическими боевыми столкновениями. В одном из них Тибальд смертельно ранит друга Ромео Меркуцио, а Ромео убивает Тибальда: с этого момента трагедия развивается по нарастающей.

Режиссер Арно Бернар в этой истории акцентирует именно темы вражды и жестокости, окружающих влюбленных. Вы говорите, что главная тема оперы – сама любовь, история главных героев. Получается, ваши акценты несколько не совпадают?

Никакого противоречия здесь нет. Я уверен, что и любовные сцены у Арно будут очень выразительные и нежные. Мне уже доводилось с ним работать. Он досконально знает партитуру и либретто оперы, ведь он носитель языка, на котором она написана. «Ромео и Джульетту» он ставил несколько раз. Кроме того, Арно в прошлом скрипач и прекрасно разбирается в музыке. Едва встретившись на обсуждении будущей постановки, мы сразу поняли, что наше видение очень схоже. Затем я наблюдал за сценическими репетициями и убедился, что Арно – мастер своего дела. Любое профессиональное сотрудничество должно основываться на взаимном уважении. И я уважаю его идеи, как и он – мои. Конечно, самая красивая, просто шедевральная музыка досталась главным героям. История четырнадцатилетней Джульетты и столь же юного Ромео полна пыла: когда влюбляешься в этом возрасте, сердце чуть ли не разрывается от эмоций. Гуно угадал и точно передал все оттенки чувства. Ощущение любви, горечь разлуки, страх – все это заложено в музыке. Исполнители должны убедить зрителя, что они влюблены друг в друга. А если вдруг тенор, исполняющий партию Ромео, начнет любоваться собой, – всё, конец! Но у нас замечательные солисты – Алексей Татаринцев и Георгий Васильев (Ромео), Ирина Костина и Ирина Боженко (Джульетты). Помимо хорошей подготовки, у них прекрасная интуиция. Думаю, что работа со мной и Арно Бернаром поможет им полностью воплотить свой образ на сцене.

В постановке есть сцены с фехтованием. Не будет ли звон шпаг мешать оркестру?

Арно хочет реалистичности, и я с ним согласен. Во многом, опера – условный жанр, но эмоции, которые она выражает, те же, что мы испытываем в жизни. Конечно, в повседневной реальности люди не поют, а говорят. А лучше бы пели!

Согласны ли вы с музыковедами, специалистами в области оперы, отмечающими влияние Гуно на последующую музыку, в частности, творчество Чайковского?

И не только Чайковского. Несомненно, в «Ромео и Джульетте» есть элементы будущей веристской оперы. Возникают и неожиданные аналогии, – например, с Вагнером. Но не будем забывать, что мы исполняем Гуно, и моя цель – чистота звучания и стиля.

Репетиция спектакля

Иллюзия настоящего боя в реальном времени

В Голливуде его называют «маэстро оружия». Знаменитый постановщик боев и трюков, работавший с Джоном Малковичем, Люком Бессоном, Венсаном Касселем, Изабель Аджани, Павел Янчик режиссирует фехтовальные сцены в спектакле Арно Бернара «Ромео и Джульетта». Ему помогают российские мастера Борис Домнин, Антон Завражнов, Ирина Манакина. Ольга Конойко не только расспросила интернациональную команду о секретах профессии, но и выяснила собственные фехтовальные перспективы.

Ирина, имя гуру фехтования Павла Янчика знают многие. Расскажите о его российских коллегах.

Ирина Манакина: Мы представляем школу-студию артистического фехтования «Виват». Её возглавляет Борис Домнин, его ученик Антон Завражнов – также опытный боец, а я занимаюсь организационными вопросами, но от этого шпагой меньше не машу. Здесь, в постановке «Ромео и Джульетты», Борис выступает ассистентом Павла.

Борис Домнин: Помимо непосредственно тренировок по фехтованию, мы также помогаем артистам преодолеть языковой барьер с Павлом – подсказываем и объясняем специальную терминологию, которую не знает даже переводчик.

Опера Гуно – лирическая, в ней есть всего одна сцена боя в третьем действии – между Тибальдом, Меркуцио и Ромео. Неужели вас, Павел, пригласили ради одного эпизода? Расскажите, пожалуйста, о роли сценических боев в постановке.

Павел Янчик: Я был в Европе, когда позвонил Арно Бернар. Поначалу меня не заинтересовало его предложение: я посчитал, что для меня в этой опере будет мало работы. Подумав, я предложил ему добавить сцену боя в увертюре. Таким образом, не музыка, а действие будет открывать оперу. Арно понравилась эта идея, она отлично вписывается в его концепцию жестокости в спектакле: мы начинаем оперу сценой боя, чтобы показать встречу Ромео и Джульетты на фоне умирающих фехтовальщиков.

То есть, две большие сцены?

Павел: Нет, большая только одна – в увертюре. В течение спектакля будут небольшие стычки, драка Ромео, Меркуцио и Тибальда. Музыкальный материал диктует продолжительность сцены, именно поэтому мы начинаем спектакль без музыки, а заканчиваем бой вместе с оркестром. В связи с этой и многими другими сложностями я нашел профессионалов – без их помощи артисты не смогут быстро научиться фехтованию, показать это как нужно.

Сложно ли обучить фехтованию солистов?

Павел: Сложно, но возможно! Оперные певцы больше работают голосом, чем телом, и часто не знают своих физических возможностей. На наших репетициях они освобождаются, осмеливаются сделать что-то абсолютно новое.

Есть ли разница в постановке сцены боя в кино, в драматическом и оперном театре?

Павел: Очень большая. Снимать кино намного проще, чем работать в театре: нет строгих временных ограничений. Мы снимаем фрагмент, потом останавливаем действие, меняем камеры и переходим к следующему фрагменту. Нам не нужен контакт [*специальный термин, обозначающий соприкосновение оружия с оружием. – Прим. ред.*], потому что звук добавляется уже в студии. Если актеры в кино совершают ошибки, сцену можно переснять. В театре все по-другому. Нельзя поменять актера на каскадера. Если артист ошибается, он все равно продолжает играть, он не может начать сначала и сделать все правильно. И еще важный аспект – мы обязаны создать звук. Если на сцене я кому-то даю пощечину, должен быть слышен хлопок. И в этом сложность: когда мы создаем контакт, артист не должен получить травму. Для этого существует специальная техника боя.

Борис: В театре фехтовать гораздо опаснее, чем в кино.

Потому что если ты ошибся, ты убит?

Антон Завражнов: Не убит, но ранен!

Борис: Травматизм на сцене гораздо выше, чем в кино. В театре мы должны создать иллюзию настоящего боя в реальном времени. Все намного жестче, ярче, быстрее и сложнее технически.

Павел: А в опере свои проблемы. В отличие от драматических актеров, певцы боятся делать лишние движения, потому что не хотят потерять контроль над голосом. И я их буквально упрашиваю: сделайте шаг, пожалуйста, а сейчас поднимите оружие, будьте добры! Но мне нравится, что бывают такие сложности. Problème? – Хо-ро-шо! (*произносит это слово по-русски*). Иначе это слишком просто для меня.

Борис: Многие артисты в театральных вузах занимались фехтованием. Но потом за ненадобностью навык уходит, поэтому Павел начинал работу с солистами с азов: они вспоминали, как держать оружие, как защищаться, как наносить удары. Артисты на сцене должны производить впечатление людей, умеющих обращаться с оружием.

А меня сможете научить фехтованию? Я левша.

Репетиция спектакля. Справа – Павел Янчик

Репетиция спектакля. Ромео – А. Татаринцев

Антон: Это не проблема. У вас даже преимущество.

Противник не ожидает удара слева?

Борис: Не ожидает. Большинство фехтовальщиков – правши. И с ними фехтовать удобнее, привычнее.

Ирина: Восприятие открытых секторов другое.

Борис: Опытного бойца левша не смутит. Но неопытный встанет в линию, увидит, что у противника оружие с другой стороны, и растеряется. Хотя для сценического боя большой разницы нет.

Есть ли возрастные ограничения для занятий фехтованием?

Павел: Фехтованием можно заниматься в любом возрасте. Оно очень хорошо развивает рефлексы, реакцию, чувство дистанции, координацию движений.

Борис: Противопоказаний практически нет. Тем более для артистического фехтования – а с 2008 года в России это официальный вид спорта. По нему проходят различные соревнования, в которых есть два типа судей: одни судят технические параметры, другие – артистизм (как, например, в фигурном катании). Артистический мир очень тесен, а наш, фехтовальный, – еще теснее! Другие ребята, которые с нами работают на постановке «Ромео», тоже участвуют в чемпионатах, они – призеры российских и международных соревнований, и мы с ними там неоднократно встречались. У всех хорошие отношения; репетиции проходят с шутками-прибаутками, иногда хороводами. Павла слушаем беспрекословно – он большой профессионал. Павел называет нас стахановцами: когда он говорит: «Закончили», мы просим еще пару раз пройти связку (*смеется*).

Антон: Именно поэтому мы способны за месяц хорошо поставить сцену с участием более 12 человек.

Борис: Репетиции по фехтованию сейчас проходят каждый день. У всех участников свои отклонения по технике, и всем надо сработаться.

Какое оружие будет в спектакле?

Борис: Мы работаем только с аутентичным оружием. Оно, конечно, не заточено, но все это аналоги исторического оружия XVI века.

Антон: Настоящая сталь! Заточить – и можно биться с врагами. Кстати, техника владения будет практически такой же.

Борис: Разница с боевым фехтованием заключается в том, что для сцены мы делаем все движения немного медленнее и шире; кроме того, для профилактики травматизма не доводим некоторые удары до партнера.

Антон: Колем немножко мимо, бьем немножко слабее, так, что зритель этого не видит. Разница – в несколько сантиметров; чуть-чуть сместишь удар – и будет больно.

Борис: Удары выглядят настоящими, они тяжелые, мощные, сильные, но в конце мы слегка притормаживаем руку, чтобы партнеру было легче взять защиту, иначе каждый раз защита будет пробита, это будет выглядеть тяжело, движения будут медленными, у кого-нибудь будут выбиты зубы…

Антон: В этом и есть основное отличие между боевым и арт-фехтованием: перед нами не противник, а партнер.

Борис: Для нас главное – взаимодействие с партнером. Соревнований нет.

Ирина: Победа предопределена. Побеждает дружба.

Макет декораций

Главный редактор: **Михаил Сегельман**
Корректор: **Мария Самохина**
Верстка: **Татьяна Маслова**
Фото: **Александр Валуев, из личных архивов**

ВЕШАЛКА. Декабрь 2014
Газета Московского театра Новая Опера им. Е.В. Колобова (12+)
Издается ежемесячно с сентября 1997 года
Наш адрес: 127000, Москва, ул. Каретный Ряд, 3, тел.: (495) 694-08-68, (495) 694-19-15
www.novayaopera.ru, e-mail: info@novayaopera.ru

В конце декабря свет увидит еще одна премьера – «Щелкунчик. Опера». Авторы идеи красочного новогоднего спектакля на музыку знаменитого балета П.И. Чайковского – режиссер Алла Сигалова и художник Павел Каплевич. В команду создателей также вошли композитор Игорь Кадомцев, дирижер Дмитрий Юровский, поэт Демьян Кудрявцев и сценограф Николай Симонов. Режиссер-постановщик и хореограф Алла Сигалова и автор музыкальной редакции Игорь Кадомцев рассказали «Вешалке» о новом произведении.

Алла Сигалова: «Постараюсь культивировать разность индивидуальностей...»

Для ребенка, выросшего в хореографическом училище, – а я вышла из Хореографического училища имени А.Я. Вагановой в Санкт-Петербурге, – естественно, что с ноября начинается «Щелкунчик». И мы, детки, танцуем в нём то куколок, то солдатиков и так далее… Иными словами, через это сочинение каждый год обучения проходит каждый ребенок. Если в ноябре начинаются спектакли, то репетиции стартуют первого сентября, когда ты приходишь на занятия. И – нон-стоп до февраля! Несколько месяцев перерыва – и снова «Щелкунчик». Каждая нота этого произведения живет в каждой твоей клеточке! И, когда Павел Каплевич сказал мне: «Давай что-нибудь придумаем для Новой Оперы! Что-нибудь очень красивое!», – я воскликнула: «Пиковая дама!». Это давняя моя мечта. Я из Питера, и всё, что с ним связано, является для меня каким-то магическим и притягивающим… Павел ответил: «Нет, это в каждом театре идет. Нужно что-нибудь такое, чего ни у кого нет! Детский спектакль». Стали перебирать всю музыкальную литературу, но никак не могли найти. Я отчетливо помню, что мысль о «Щелкунчике» промелькнула в голове в машине, на развороте около Храма Христа Спасителя. Звоню Каплевичу: «Щелкунчик». – Что значит «Щелкунчик»? «Сделать из этого оперу!»

Сценография. Эскиз

Стали искать человека, который написал бы текст. Спасибо Кириллу Серебренникову, рекомендовавшего Демьяна Кудрявцева. Мы знаем Демьяна как неординарного человека, интеллектуала, умницу. К своему стыду, я не подозревала, что это еще и потрясающий поэт! Он сразу откликнулся на мое предложение. Я попросила сделать очень простые, понятные сердечные тексты. Демьян отлично справился с этой задачей. Текст создавался долго – два года. Были остановки, моменты, когда не ладилось, даже трагические моменты на этом пути. Но когда текст был закончен, мы испытали невероятный восторг от проделанной Демьяном работы. Директор Новой Оперы Дмитрий Сибирцев собрал хор, мы послушали и поняли: это имеет право на существование. Затем появился Игорь Кадомцев, автор музыкальной редакции. Я настоятельно просила с почтением отнестись к Чайковскому. Понимаю, как нелегко было Игорю. После первого прослушивания мы плакали. И огромное спасибо концертмейстеру Ларисе Скворцовой-Геворгизовой, которая с такой теплотой отнеслась к материалу! Все мы, непоющие, пели за всех персонажей – и хором, и порознь!

С Павлом Каплевичем я знакома уже много лет. Всецело ему доверяю как художнику, верю в него и очень радуюсь, что мы одинаково чувствуем. При этом в обсуждениях постановки отнюдь не исключаются бурные споры. Но желание услышать, понять друг друга есть всегда. Такой резонанс очень важен. Значимый момент – появление в нашей команде художника-постановщика Николая Симонова. В итоге получился интересный тандем. Павел Каплевич – чрезвычайно сентиментальный человек. Николай Симонов – человек другого нрава, жесткий в своих художественных фантазиях. Но рождение сына, несомненно, повлияло на его слышание этой сказки. Николай остался верен себе, но при этом сделал совершенно неожиданное оформление. Таким образом, команда сложилась замечательная: у всех сложные характеры, но отношение каждого участника к будущему спектаклю как к подарку судьбы, безоглядная увлеченность работой непременно принесут свои плоды.

Я очень счастлива вернуться в Новую Оперу – театр, с которым связаны самые прекрасные воспоминания о работе с Евгением Владимировичем Колобовым, с выдающимися солистами, артистами хора, создавшими удивительные образы в «Травиате». Вхожу в Сад «Эрмитаж» – и начинает колотиться сердце, потому что многое связано с этим театром. Благодаря Евгению Владимировичу я вообще начала заниматься оперными проектами; он не просто «влюбил» меня в это дело, но и научил въедливой, подробной работе с клавиром. Есть в жизни какие-то ключевые, знаковые точки, – и встреча с Е.В. Колобовым была одной из них.

Недавно мы репетировали небольшой фрагмент «Щелкунчик. Опера». Я уже сейчас вижу, что все три Маши – абсолютно разные, и очень этому рада. Более

того, я постараюсь культивировать эту разность индивидуальностей. Пусть будут разные Дроссельмейеры и невероятной красоты Щелкунчики с замечательными теноровыми голосами. Мамы, папы – мягкие, растерянные… Параллельно идут примерки, пошив костюмов, изготовление декораций.

С 22 ноября к нам подключается Дмитрий Юровский. Это неординарный и талантливый человек. Культура, образование, глубина – всё это в нем есть. Наш замысел сразу понравился Дмитрию: «Я вообще не понимаю, как до сих пор никому в голову не пришла эта идея, ведь она лежит на поверхности!» Мы же поем эту музыку! А сейчас появилась возможность петь с текстами Демьяна Кудрявцева. И сейчас уже очевидно, что некоторые фрагменты оперы станут «шлягерными». Да, плохое слово – грубое, циничное, – но это так.

Я рада и благодарна каждому, кто работает над спектаклем. Не секрет, что в театре к детским спектаклям зачастую относятся с некоторым пренебрежением – как к «утренникам». С «Щелкунчиком» не так. Во всем мире этот балет – знаковый. Создать оперу «Щелкунчик» – это большая ответственность! Мы рождаем новое произведение. Привнося в него свое тепло, свою сердечность, свой опыт, мы верим, что оно уйдет в мир. И то, что спектакль складывается здесь, в Новой Опере, я воспринимаю как знак судьбы.

Подготовила Яна Ферран

Игорь Кадомцев: «Наша задача – раскрыть оперный потенциал сочинения...»

«Щелкунчик» Петра Ильича Чайковского – классический пример именно балетной драматургии: действие сосредоточено в первом акте, второй же, по сути, представляет собой концерт в костюмах. Создатели оперы распределили драматическое действие между двумя актами, поэтому их границы изменились и несколько номеров из второго переместились в первый. В частности, знакомство кукол со Щелкунчиком происходит еще в первом акте. Получается так: приходят гости, дарят подарки, дети уходят с новыми подарками в спальню, и там персонажи знакомятся. На этом заканчивается первое действие. А во втором Дроссельмейер рассказывает, что сказка еще не кончилась. Начинается бой Щелкунчика с мышами, он завершается ликованием по поводу победы, – а потом Маша просыпается, и мы понимаем, что все это было во сне. В этот момент мы слегка отходим от Чайковского и приближаемся к Гофману.

Для меня «Щелкунчик» – лучшая балетная партитура на свете. Такая же непревзойденная вершина оперного театра – «Кармен» Бизе. Страшно вторгаться в эти партитуры. И тем не менее моей задачей как композитора и аранжировщика было заставить людей забыть, что «Щелкунчик» – это балет. Это хрестоматийное, всем знакомое сочинение, и для многих зрителей поход на наш спектакль будет сродни походу в цирк: чем удивите? И моей целью было вовсе не удивить публику, а убедить ее в том, что Петр Ильич сочинил замечательную музыку, в том числе, пригодную для пения.

Главная задача, стоявшая передо мной и музыкальным руководителем спектакля Дмитрием Юровским, – раскрыть именно оперный потенциал сочинения, создать сольные номера, дуэты, ансамбли. С одной стороны, мы сохранили, где это возможно, подлинные мотивы Чайковского; с другой, – заботились и об удобстве певцов. Наш подход – интегральный: к партитуре Чайковского прибавляется вокальная партия, причём в её основе также материал композитора (например, взятый из других пластов музыкальной ткани). Очевидно, что многие инструментальные мелодии человек просто не сможет спеть, например, из-за широкого диапазона. В таких случаях приходилось выкручиваться. Номера, которые я сочинял, пытаясь сохранить как можно больше от Чайковского, мы с Дмитрием приводили в тесситурно и технически удобный для певцов вид. Иногда солисты поют не основную мелодию, а, например, подголосок, а основной мотив играет оркестр. Эта революционная идея принадлежала Дмитрию, и я с ним полностью согласен. И вообще роль Дмитрия Юровского в работе над партитурой трудно переоценить.

По возможности, мы сохраняли авторскую оркестровку, однако в ряде случаев она облегчена. В балете есть насыщенные оркестровые *tutti*, сквозь которые солистов просто не услышать. Поэтому я «просветлил» партитуру, уменьшил состав оркестра с тройного до парного, резко сократил медь. Например, у Чайковского две трубы, четыре валторны, три тромбона и туба, – я оставил две трубы, две валторны, тубу и тромбон. Немного сокращена и группа деревянных духовых. Когда приходилось переинструментовывать, я старался делать это как можно незаметнее. И очень интересна реакция моих коллег – композиторов и дирижеров, которые услышат эту редакцию: угадают ли, где и что я переделал? Единственное, что я позволил себе сочинить, – арию Мышиного Короля на фоне боя (опять же, из мотивов Чайковского). Искренне надеюсь, что Петр Ильич на меня не обиделся бы. Насколько удалась наша работа, судить трудно, но мы работали честно и сообща.

Подготовила Ольга Конойко

Сценография. Эскиз