



ВЕЩАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕЩАЛКИ»

В НОМЕРЕ:

- 1-2 стр. Премьера оперы «Богема»: режиссер Г. Исаакян о работе над спектаклем
- 3 стр. Загадка Мими: взгляд художника Х. Шоргхофера на героев оперы «Богема»
- 4-6 стр. Интервью с дирижерами-постановщиками спектакля Ф. Мастраниелло и А. Лебедевым
- 7-8 стр. Первая русская Мария Стюарт: Галина Лебедева о вере и творчестве. (К юбилею певицы)

«Любовь, которую не поймать, жизнь, которую не остановить...»

4, 5 и 6 декабря 2015 года Новая Опера выпускает вторую премьеру юбилейного сезона – оперу «Богема» Джакомо Пуччини в постановке Георгия Исаакяна. 12 ноября признанный мастер, лауреат государственных премий России, обладатель Российской национальной театральной премии «Золотая Маска» ответил на вопросы Михаила Сегельмана.

Георгий Георгиевич, мы встречались в июле нынешнего года, и тогда вы говорили о «близкой дружбе» с «Богемой» Пуччини, о том, как манит и влечет эта опера, – но и о внутреннем сопротивлении, которое вы испытываете при каждом новом обращении к материалу. Это означает, что ровного отношения к «предмету» быть не может. Изменились ли ваши представления с началом практической работы над будущим спектаклем Новой Оперы?

Очень хороший вопрос, позволяющий говорить о сущности режиссерской профессии. До последней секунды у меня будет меняться все и в связи с каждым исполнителем. Я могу сочинить что угодно, а на первой репетиции понять, что на этих артистах, с их психофизикой, в этом пространстве сцены и зрительного зала придуманное тобой не работает. А дальше начинается проблема большинства режиссеров: насколько ты готов принимать реальность? Или даже так: готов ли ты принимать реальность, или ты будешь ее ломать через колено? Этакая самость – «я и моя режиссура».

Похоже на передачу «Я и моя собака...»

Да-да. И все будут говорить: «Смотри-ка, опять ЕГО режиссура!». Я уже вхожу в тот возраст, когда вспоминаешь некие события, имена и рискуешь, что никто не поймет, о чем или о ком ты говоришь. Страшноватое ощущение: рассказываешь что-то студентам, – а для них это ничего не означает... Так вот, для меня уже многие десятилетия примером того, что я называю «чувствующий режиссер»,

является история с одной из спектаклей Лилианы Кавани, – по-моему, «Енуфой» Леоша Яначека [Театро Комунале, Болонья, 1993. – Здесь и далее прим. ред.]. За неделю до премьеры она устроила страшный скандал, сказала, что все ни-

гда певцам говорю (и они удивляются): мне не важно, где вы будете находиться на сцене, мне важно, чтобы это прозвучало так, чтобы публика поняла, что мы имеем в виду. В общем, бесконечное пересочинение...



куда не годится, уехала, а через три дня вернулась и переделала от начала до конца. Я вовсе не хочу сказать, что стоит практиковать такие вещи и что это рецепт гениального спектакля. Это, конечно, шоковый вариант и у самой Кавани – единственный случай. Но режиссер должен быть внутренне готов к ситуации других фактур, к другому миру, эмоциональному пространству. И спектакль, который сейчас складывается, – он еще на полдороги. Дальше будет адаптация к сцене, появление оркестра, декорация, сценография. И что-то, возможно, придется корректировать. Я же музыкальный режиссер, я ино-

Известный алгоритм – спектакль ставится для определенного состава, а затем (уже в послепремьерной жизни) в готовый рисунок может включаться приглашенный певец, и у него есть некоторое время для адаптации, вхождения в эту канву. В данном случае в вашем уравнении есть одно «неизвестное» (оно же – данность): два вечера в роли Мими выступит Ирина Лунгу. Знает ли она о ваших идеях и является ли это трудностью, которую придется решать в последний момент?

У нас был установочный разговор, но это, конечно, ничего не решает. Каждый

режиссер знает, о чем я говорю: на первой встрече все, кажется, всё понимают и кивают головами. А потом начинаются репетиции, и оказывается, что понимание у каждого свое. Практическую работу не заменит ничто. Так что трудность, о которой вы говорите, есть. Но ее понимание и разрешение – часть режиссерской профессии. Ирина Лунгу – певица первого ряда, очень опытная, работающая на

фическая трудность: многие певцы ездят, у них свое расписание. И были ситуации, когда в течение недели на каждой репетиции были разные составы. Для артистов и театра это приятно и почетно. В этом есть некоторое противоречие. Когда речь идет о *stagione* [ит. «сезон»; здесь – система, при которой каждая постановка является отдельным проектом со своим составом участников, и спектакль идет до тех пор,



Георгий Исаакян

разных сценах с разными мастерами. Обычно таких артистов отличает особая гибкость восприятия. Надеюсь, мы быстро найдем общий язык, ведь Мими – камертон спектакля!

В какой фазе работы вы сейчас находитесь?

Каркас собран, артисты представляют себе биографию персонажей, их развитие во времени. Сейчас мы находимся в важном и болезненном периоде пересадки спектакля на сцену, в другое пространство, где все уже иначе, чем в ограниченном пространстве класса. И вот-вот начнется большая сборка: хоровые сцены, черновые прогоны, новые исполнители. В Новой Опере есть специ-

пока пользуется спросом], ты ограничен временем (от 6 до 8 недель), но в этот период все на месте и занимаются только этим проектом. Противоположная система – репертуарный театр – опять же, предполагает погружение. В данном случае мы имеем смешанную систему: стационарный театр при существенной мобильности артистов. И приходится возвращаться назад. Я ведь начал работу над спектаклем с разбора, – как в драматическом театре. По существу, «Богема» – драматический спектакль, там множество мелких реакций, все персонажи связаны крючочками и петельками.

То есть, даже если вы непосредственно не работаете с кем-то из артистов, вы с ним так или иначе работаете. При этом вы известны как очень практический режиссер, которому на репетициях не нужны статисты. Противоречие?

Нет, конечно. Одно дело – разбор: на нем должны быть все, потому что речь идет о характерах, внутреннем мире персонажей, их связях. Другое дело – практическая мизансценическая работа. Держать человека, который появится через полчаса (а то и через полгода, – и так бывает!), заставлять его нервничать, чувствовать спиной его недовольство –

зачем? Я приучил себя работать так, как это делают большинство западных коллег. Кстати, в Новой Опере есть еще один нюанс: исключительно сильная труппа. В результате изначально на некоторых партиях у меня было семь составов. Но потом мы ограничились тремя-четырьмя. Иначе получается просто машина для перемалывания. И так-то, в общем, много: некоторые западные коллеги готовят один состав, а ассистент – другой.

Вернусь к нашей летней беседе. Вы говорили о «Богеме» как о глубоко внутренней истории. И ещё о том, что «внешний мир – следствие, а не причина». И в этом смысле любопытно сопоставить будущую «Богему» со спектаклем «Лисичка. Любовь» (по опере Яначека «Приключения лисички-плутовки»), который вы недавно поставили в родном Детском музыкальном театре имени Наталии Сац [Георгий Исаакян возглавил его в 2010 году]. Кажется, наступает какой-то новый этап вашего творчества, когда вам интересны скорее не конкретные обстоятельства, время и пространство, – а символы, архетипы?

Мы говорили с артистами, что глупо «цепляться» за Латинский квартал и т.д. Текст оперы, метафоры, дух, энергия фраз – все это итальянское. Вот вам и разлом! Важна человеческая история, взаимоотношения, отношение к времени и к жизни как чему-то безвозвратно уходящему. Может быть, и моя «Лисичка...» о том же. Другое дело, что соседство этих историй случайно. Опера Яначека – это художественный выбор, эстетическое заявление и даже манифест в год 50-летнего юбилея нашего театра. И это серьезный, светлый и печальный разговор. А «Богема» – это заказ. Но вдруг оказывается, что эти спектакли смыкаются по философии высказывания: и тот, и другой – о любви, которую не поймать, о жизни, которую не остановить. Вот почему я настаивал на кандидатуре художника-постановщика Хартмута Шоргохфера. Он – один из немногих, кто умеет создать магическую, символическую и при этом «теплую» атмосферу. Его пространство конкретно, но оно больше, чем иллюстрация. В работах Хартмута нет холодной отстраненности (иногда чрезмерной), которая отличает многих его западных коллег. А что почувствует зритель, – посмотрим. Ведь каждый видит свое...

«Я должна петь так, как чувствую...»

Эта певица стала первой русской Марией Стюарт (в одноименной опере Доницетти), первой русской Лукрецией в опере «Двое Фоскари» Верди. 3 ноября юбилей отметила Заслуженная артистка России, педагог по вокалу театра Новая Опера Галина Лебедева.

«Не поступишь – пойдешь домой по шпалам!»

Я пела с пяти лет. Мы жили в Казахстане, в небольшом городке под Талды-Курганом. При школе, где учились мои старшие сестры, был Дом культуры. Они привели меня туда на прослушивание к хормейстеру. Она меня прослушала и поставила в хор солисткой. Так началась моя карьера. Я пела на русском и казахском. До сих пор помню песенку про цыплят. Я была маленькая, рыженькая, с короткой стрижкой. На сцене стояли дети-цыплятки, а мне давали фартучек, и я разбрасывала для них корм. Помню, как я пела колыбельную [Тихона Хренникова. – *Здесь и далее прим. ред.*] «Спи, моя Светлана». Мне дали желтое платье и огромную куклу. Мы тогда жили бедно, мама воспитывала нас одна. И, конечно, когда я пела, для меня важна была не песня, а эта кукла, на которую я не могла посмотреться. Потом, когда я подросла и уже училась в школе, пела много песен из репертуара Робертино Лоретти: «Ямай-ка», «Мама» и другие.

Затем мы переехали на Дальний Восток, и с двенадцати до семнадцати, я фактически не пела, но все равно хотела поступать в Хабаровское училище искусств. Я боялась, что без начального музыкального образования меня не примут, но все-таки поступила. В нашем училище было очень сильное вокальное отделение, к нам приезжали со всего севера. Параллельно я устроилась в хор в оперетте [Хабаровский краевой театр музыкальной комедии], и мне даже давали какие-то маленькие роли. После окончания училища направления в высшее учебное заведение не получила и подписала контракт с театром – в хор. Но были и небольшие роли: Зиночка в «Севастопольском вальсе» К. Листова, ансамбль в «Веселой войне» И. Штрауса.

А потом одна приятельница, которая училась на вечернем отделении у моего педагога, Валерии Александровны Французовой, сказала: «Галя, поезжай в Москву. Тебе здесь делать нечего, потому что выбиться из хора в солистки очень сложно. Нужно получить высшее образование». Родственников в Москве у меня не было, да и ехать так далеко было страш-

но. Но все-таки я решилась. Денег на билет не было. В то время мы жили в совхозе недалеко от Хабаровска. Мама сказала: «Единственное, что я могу сделать – зарезать поросенка, продать мясо и купить тебе билет. Но только в одну сторону, на обратный билет денег нет. Поступай! А не поступишь – пойдешь домой по шпалам».

Консерватория или ГИТИС?

И я поехала в Москву. А ведь у меня уже было направление в театр. В то время с этим было строго. Хочешь-не хочешь, а три года отработай. В консерваторию идти побоялась, потому что там нужно было сдавать сольфеджио, а я начала изучать нотную грамоту только в семнадцать лет. Тогда я пошла в ГИТИС имени Луначарского. Конкурс был сумасшедший, и общежития абитуриентам предоставляли только после экзамена по специальности. Мне пришлось остановиться у дочери маминой знакомой, в Подмоскowie, и оттуда приезжать на консультации. Вел их Павел Михайлович Понтрягин, замечательный характерный тенор. В нашу первую встречу, после того, как я спела, он сказал: «Так, деточка, ты можешь на остальные консультации не приезжать, приезжай сразу на конкурсный отбор».

Самым смешным оказался экзамен по танцу. В то время никто не готовился так, как сейчас, и, когда меня попросили станцевать, я начала танцевать вальс. Конечно, так, как видела это по телевизору. Члены комиссии попросили исполнить что-нибудь еще, и я предложила цыганочку с выходом. Пошла выходить – ножку туда, ножку сюда! – и упала на колени прямо перед руководителем курса. Все, конечно, рухнуло от смеха и сказали: «Ладно, иди». Все три экзамена – речь, сольное пение и танец – я сдала на отлично. Но принять меня не могли, потому что не было направления. Тогда руководитель курса Михаил Борисович Мордвинов сказал: «Иди



Галина Лебедева

и «выцарапывай» направление и будешь дальше сдавать экзамены». Я тут же позвонила своему педагогу. Она была счастлива, что я прошла конкурс, ведь это был главный в Советском Союзе театральный институт, и прислала мне направление. Так я поступила в ГИТИС.

Детский музыкальный театр

После окончания института я по распределению попала в Детский музыкальный театр к Наталье Ильиничне Сац. Я действительно очень подходила для детского театра: стройная, с длинными косами... как говорится, и фигура, и фактура, и голос. Тогда я могла поступить и в Театр Оперетты. Моя свекровь Евдокия Лебедева в свое время была звездой этого театра и могла бы мне помочь. Но я осталась в Детском театре. Увы, главных ролей мне не давали. Потом – декрет. А когда вернулась, мне дали партию Принцессы в «Волшебной музыке» Марка Минкова – характерную, с колоратурами, в общем, – настоящую.

Но уже на следующий день я подала заявление и ушла из театра в Хор имени Свешникова, потому что жила тогда



Фрагмент рукописи оперы «Богема» Дж. Пуччини, 1895

Очевидно, Пуччини не только гениальный композитор, но и гениальный режиссер и драматург.

Не стала вас перебивать, но, по моему, вполне возможно не любить Пуччини: этот надрыв, страсти настолько преувеличены, что порой уходят в истерику, для некоторых слушателей такая экспрессия чрезмерна.

Вот в этом и смысл: не нужно исполнять эту музыку как постоянный надрыв... С точки зрения интерпретации очень тонкий момент – не переиграть, не форсировать эмоции и в музыкальной ткани, и в режиссуре, иначе возникнет противоположный эффект. Как сыграть актерам, чтобы не показалась неестественной, надуманной, финальная сцена оперы, когда умирает Мими? Как сделать так, чтобы зритель действительно это пережил «по настоящему» вместе с нами? Это очень тонкая работа и режиссера, и актера. Более того, я убежден: если дирижеру не удастся попасть в нужные темпы всего финала, ощущения зрителя либо скомкаются, либо темпоритм этих эмоций «прсядет».

Схема «музыкальный руководитель – дирижер» всем хорошо знакома и принята во многих театрах. В нынешней постановке мы столкнулись с несколько непривычным составом постановочной группы, включающим двух

дирижеров-постановщиков. Каково дирижерам работать в паре?

Смотря с кем! Фабио Мастранжело – замечательный музыкант и очень яркий, артистичный дирижер, с которым всегда легко работать. Это очень завидная черта – когда нет напряжения (а иногда и страха перед маэстро), сковывающего на репетиции или на спектакле. Я много раз видел, как Фабио с легкостью нейтрализует сложные ситуации, иногда возникающие в процессе подготовки премьеры. Конечно, у каждого из нас есть свое видение партитуры, это нормально. Но я рад, что я могу поработать над нотами итальянской оперы с итальянским коллегой, и, наконец, могу разрешить многие накопившиеся во-

просы, связанные со стилями итальянских опер. Также мы репетируем с разными составами артистов, и это позволяет нам не скрепячивать интерпретации.

Несколько месяцев назад нам давал интервью режиссер Георгий Исаакян, и он обронил такую фразу: «Я ненавижу богему как жизненное явление. <...> Умиление, плач навзрыд; «бедняжки», бесконечно сидящие в кафе и рассказывающие друг другу о своей гениальности, о том, что бы они написали, нарисовали, поста-

вили, если бы кто-нибудь дал им денег, – все это противно моему существу». У вас нет похожих чувств?

У меня нет оснований кого-то ненавидеть, но принадлежать к такому классу людей я категорически себе запрещаю. Постоянная претензия на собственную исключительность, а значит сознательный уход от быта и основных человеческих обязанностей перед другими людьми. Оправданная этой претензией лень и праздность. Отсутствие ответственности. Все это для кого-то вполне может быть привлекательным. Но, на мой взгляд, это тупик.

Не могу не повторить вопрос, который я задавала Фабио Мастранжело: мотивы действий героев вам понятны? Этот вопрос меня мучает уже много лет, с тех пор, как я в первый раз увидела запись «Богемы». Почему Рудольф отпустил больную Мими?

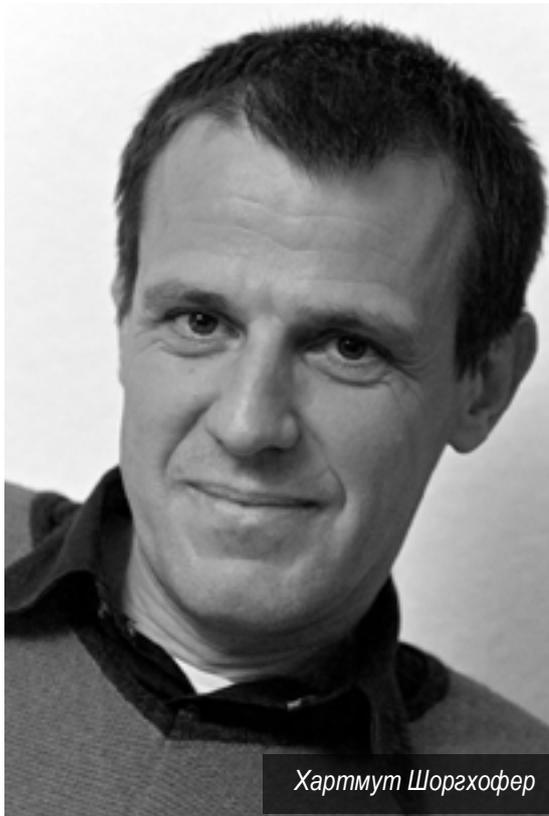
Понимаете, у него совершенно другой менталитет, чем у нас вами. Русскому человеку это непонятно – как можно бросить больную девушку, не помочь ей, не пожертвовать всем, не перевернуть весь мир. Рудольф – другой. Если он понимает, что не может ее обеспечить всем необходимым, и это приведет к трагедии, значит, он должен отпустить девушку и искренне пожелать ей лучшей жизни. Пожелать найти другого, обеспеченного человека, который смог бы поддержать в Мими жизнь. Рудольф не может этого сделать, поэтому отпускает ее. Мы не можем осуждать Рудольфа за этот поступок, у него просто другое понимание отношений, в том числе отношений мужчины и женщины. Он не борец, вот и всё!



Инсталляция современного Парижа

Эрос и Танатос, мечты и руины

Художник-постановщик спектакля «Богема» Хартмут Шоргхофер родился в Зальцбурге, изучал дизайн интерьера в Линце, а сценографию – в консерватории Моцартеум в Зальцбурге. С музыкальным театром художник связан давно, да и на российских оперных сценах тоже успел поработать. Незадолго до премьеры в Новой Опере Хартмут Шоргхофер ответил на наши вопросы.



Хартмут Шоргхофер

Г-н Шоргхофер, почему вы занялись созданием сценографии и костюмов к постановкам в музыкальном театре? Давно ли вы сотрудничаете с Георгием Исаакяном?

В музыкальный театр я пришел очень давно. Еще студентом я работал на Страсбургском фестивале, во Франкфуртской Опере, Немецкой Опере на Рейне, Королевском Театре Ла Монне в Брюсселе. Музыка всегда была моим вдохновением. Первую оперу я оформил в 1989 году – это была «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса во Франкфуртской опере. Добавлю, что в детстве (в 1975 году) я пел Первого мальчика в «Волшебной флейте» Моцарта в Государственном театре Зальцбурга.

С Георгием Исаакяном мы познакомились в 2012 году, тогда мы с Дмитрием Бертманом ставили «Иоланту» П.И. Чайковского в Детском музыкальном театре имени Н. Сац. Потом вместе с Георгием мы поставили «Так поступают все женщины» В.А. Моцарта в Уфе и «Паганини» Ф. Легара в Ростове-на-Дону. Оба спектакля имели большой успех.

Расскажите о сценографии спектакля «Богема». Существует ли в ней элемент, несущий особую смысловую нагрузку?

Все на сцене значимо. Самый главный вопрос для меня в этой истории: реальна ли Мими, – или это фантазия поэта (Рудольфа)? Кто она: *femme fragile* [фр.: «хрупкая женщина» – стереотип женственности, противоположный и дополняющий *femme fatale* – «роковая женщина». – Прим. ред.]? Плод мужского воображения? Заветная мечта?

Декорации, поначалу реальные, с первого появления Мими все более ускользают из-под ног. Перспектива меняется. Сначала взгляд устремляется вверх (стремление/вознесение/ любовь/ полет). А затем – вниз (крушение/ падение). Для меня «Богема» – это также история о взлете и падении. В последней сцене все герои уже сделали «карьеру». Пространство становится пустым и белым. Произведение искусства, которое мы видим на сцене, бессмысленно и лишено воображения. За этим следует смерть Мими... Нищие в начале, в конце оперы главные герои – «бобо» – образованные и процветающие эстеты, часть богемной буржуазии. [Термин «бобо» происходит

успех и нонконформизм. Самодостаточная философия хиппи встречается с коммерциализированным духом яппи. Для меня «Богема» – это первый шаг на пути к академическим регалиям, психиатрической лечебнице или моргу.

В какую эпоху и страну «помещают» герои оперы «Богема» и почему?

Мы решили перенести действие в послевоенный Париж середины 1940-х. Многие уничтожены, восстановление экономики еще впереди. Не все успешны в восхождении по социальной лестнице. Эта атмосфера важна для меня не только как определенный исторический период. В финальной сцене герои встречаются через много лет – может быть, даже в наши дни.

По словам г-на Исаакяна, опера «Богема» – «глубоко внутренняя история». Внешний мир в ней есть отражение внутреннего эмоционального состояния героя (или героев). Реализуется ли эта взаимосвязь объективного и субъективного миров в сценографии спектакля?

Безусловно. И мне нечего добавить к словам Георгия. Как я уже сказал, я использую игру с меняющейся перспективой, символи-



Макет декораций спектакля «Богема»

от первых букв словосочетания *bourgeois bohemian*. – Прим. ред.]. Может ли это слиться воедино? Да, это четкое попадание в цель: жизненная философия «бобо» сочетает, казалось бы, несочетаемое – богатство и бунт, профессиональный

зирующей изменения в психологическом состоянии героев. Я надеюсь, что это получится без буквальной иллюстрации.

Перевод Марии Миронос
в редакции Юлии Москалец

Накануне премьеры оперы «Богема» Дж. Пуччини Ольга Порошенкова побеседовала с дирижерами-постановщиками спектакля – Фабио Мастранжело и Андреем Лебедевым.

Фабио Мастранжело: «Кажется, будто я лично знаком с Марселем, Рудольфом, Мюзеттой, Мими...»

Маэстро, во время Крещенского фестивалю – 2015 вы дирижировали оперой «Богема» в концертной версии. Изменилось ли ваше отношение к этой опере?

Любые отношения развиваются вместе с человеком. Каждый раз, вновь открывая партитуру «Богемы», я стираю пометки, которые сам себе ставил ранее. Когда учишь произведение, всегда хочется что-то записать, напомнить себе, а сейчас все эти вещи живут во мне, и я больше не нуждаюсь в подсказках. Хочу, чтобы

Да, конечно, только во время репетиции сильно устаешь. Поэтому надо стараться найти компромиссное поведение.

Видимо, вы пока не очень довольны собой в этом смысле...

(Смеется.) Пока выигрывают эмоции.

Вы охотно дирижировали и концертами, и оперными спектаклями. Что больше любите? Например, в опере: вам больше нравится концертное исполнение, чистая музыка, или полноценная

тому что нужно помнить огромный объем текста, петь наизусть, ходить туда-сюда, обращаться к кому-то, исполнять дуэты, квартеты... Певец может что-то забыть, немного сдвинуть темп. В оркестровой яме это воспринимается как должное, это их повседневная жизнь. Симфонический оркестр играет очень точно, «академически». И им иногда не хватает ощущения свободы. Оперные оркестры умеют «петь», их фразировка лирическая, связанная с вокалом. А симфонические оркестры за счет своей точности играют жестковато. В свою очередь, оперные оркестры иногда забывают о том, что в музыке важна точность и собранность. Поэтому оперные оркестры я часто прошу играть «по-швейцарски» (есть у меня такое выражение), то есть использовать академический подход. А симфоническим напоминаю о свободе.

А вообще я как дирижер счастлив сообщить, что предпочитаю то, чем занимаюсь сегодня. Если сегодня я дирижирую оперу, значит, я предпочитаю оперу, если симфонический концерт – симфонический концерт.

Вернемся к «Богеме». О чем она – о любви или о творчестве?

Я думаю, что эта опера – вообще о жизни. Это история из жизни группы друзей: Марселя, Коллена, Шонара и Рудольфа. Они очень разные, но все люди творческие, всегда готовы влюбиться, всегда готовы драться. Пуччини взял фрагмент их жизни, изучил его, как под лупой, и дал нам возможность этой жизнью проникнуться. После смерти Мими все вернется на круги своя: может быть, они побудут в трауре несколько дней или месяцев, но потом появится следующая девушка, которая постучит в дверь Рудольфа, и все начнется сначала.

Ваше видение оперы совпадает с решением режиссера Георгия Исаакяна?

Я очень уважаю точку зрения режиссера, и не потому, что мы с ним друзья, а потому, что он хорошо понимает, что хочет показать. Я поддерживаю его подход. Сейчас постановка еще не готова, но то, что уже вырисовывается, мне нравится. Мне кажется, режиссеру интересно собирать по кусочкам целостную картину.



Фабио Мастранжело

музыка была чистой. Конечно, я уже давно знаю наизусть все главные партии, и кажется, будто я лично знаком с героями: Марселем, Рудольфом, Мюзеттой, Мими, и узнаю их все лучше и лучше. Исполнение не становится поверхностным, наоборот, интерпретация становится глубже.

Вы человек очень эмоциональный...

Абсолютно верно! Я из тех, кто краснеет и размахивает руками!

Вам близка эстетика веризма?

Очень. К тому же, Пуччини – мой любимый оперный композитор. И каждый раз, когда я ставлю себе задачу вести себя на репетиции более холодно, не очень заводится, я просто не могу сдержать слов и подключаюсь к процессу. Все внутри бурлит, кипит, просыпаются все переживания.

Это же важная часть жизни дирижера – воплощать эмоции в музыку.

постановка, которая раскрывает дополнительные смыслы и находит новые подтексты?

Недавно я впервые в жизни дирижировал «Травиатой» в концертной версии. Я понял: когда исполняешь «Травиату» как оперу, хочется, чтобы она шла в концертном исполнении, а когда исполняешь ее в концертной версии, страшно скучаешь по сцене. Есть такая поговорка: у соседа трава зеленее. В моем случае расшифровать можно так: пока делаешь одно, хочется другого.

Я обычно стараюсь научить симфонический оркестр играть «по-оперному», а оперные оркестры – играть «по-симфоническому». Объясню: если все упростить, обычно оперный оркестр умеет играть очень свободно. Мы все понимаем, что петь на сцене – это самая трудная из всех музыкальных работ, по-

Он показывает мелочи, создающие образ человека, помогающие понять, кто такой Рудольф, кто такая Мими.

А вы понимаете, кто такие Рудольф и Мими? Понимаете, оправдываете поступки героев? Почему они так нелогично себя ведут?

Задача дирижера – не оправдать героев, а симпатизировать им. Музыка прозвучит лучше, если исполнители хорошо изучат внутреннюю жизнь персонажей оперы. Все люди, а особенно оперные и литературные герои, совершают ошибки, не надо их из-за этого ненавидеть или убивать что в искусстве, что в жизни. Нам, музыкантам, нужно не критиковать их поступки, а попытаться понять.

Лично я никогда не пойму и не прощу Рудольфа! Как он мог бросить умирающую Мими?!

Ох, тенора – такие мерзавцы... вспомните Пинкертона [герой оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй». – Прим. ред.], он еще хуже! Рудольф еще не так плох: он хотя бы успевает попрощаться с Мими и сказать ей, что любит, а Пинкертон – уж совсем откровенный негодяй. Расставание Рудольфа и Мими – единственный нелогичный момент в истории. Рудольф почти с радостью ее бросил. Они оба с ума сошли... Главный эпизод в опере, позволяющий хоть немного понять, что происходит дома у этой

пары, – когда Рудольф жалуется Марселю, что безумно ревнует Мими. Сначала он – ревнивый мужик – пытается убедить Марселя в том, что он ей не верит, что она, наверное, когда-нибудь ему изменит, а потом, наконец, признается: он сильно страдает, потому что его любимая болеет.

И он не придумывает выхода лучше, чем расставание.

Все-таки Рудольф – трус. Он настолько боится момента разлуки, что опережает этот момент. Нелогично! Он должен был помочь девушке: вдруг Господь бы смилостивился, и она поправилась. Любовь же творит чудеса!

Андрей Лебедев: «Всегда соперничаю героям Пуччини...»

Андрей Александрович, во-первых, от лица всей редакции газеты «Вешалка» хочу поздравить вас с номинацией на премию «Золотая маска». Мы очень любим ваши спектакли и очень рады за вас.

Спасибо.

В связи с этим возникает желание поставить в один ряд две ваши работы – «Ромео и Джульетту» Ш. Гуно и грядущую «Богему» Дж. Пуччини. Французская лирическая и итальянская веристская опера: что вам ближе?

Для меня один из самых увлекательных процессов это, так сказать, разгадывание многочисленных тайн лежащей передо мной партитуры. Создание интерпретации из маленьких значков на нотных страницах. В данный момент это великая опера Пуччини. В прошлом сезоне не менее великая опера Гуно. Интересное совпадение – французская опера на итальянский сюжет, а сейчас наоборот. И каждая партитура имеет свой стиль, что несомненно накладывает отпечаток на манеру звучания оркестра, манеру звукоизвлечения у певцов, темповые сочетания. Найти точное попадание в стиль оперы, научить этим приемам всех исполнителей и есть самая трудная и самая важная задача дирижера. «Богема» более взрывная, сверхэмоциональная, быстрых темпов несоизмеримо больше, чем в «Ромео». Состав оркестра мощнее, а значит, неизбежно возникает проблема баланса между оркестром, певцами и хором на сцене. В поисках оптимального звучания мы решили максимально опустить оркестровую яму. Здорово, что решение таких проблем проходит в ореоле

великой музыки. Это не первая моя постановка «Богемы», и прошлый опыт помогает.

Любите ли вы музыку Пуччини? Что вас в ней привлекает?

Разве можно не любить Пуччини? Его оперы – это прекрасный пример, когда композитор не только пишет чудесную музыку, но и использует все ее тончайшие средства выразительности для подробных, психологически точных описаний характеров героев. Иными словами, в партитурах Пуччини сами персонажи, их поступки и трансформации характеров от начала к финалу – это яркая, живая жизнь, очень похожая на реальную. Несомненно, веризм дает описание этой жизни

более мощными красками, как бы сквозь витражное стекло. Эмоции зашкаливают. Может быть, в этом и есть функция театра – теребить душевные струны. В операх Беллини, Россини, Доницетти я более наслаждаюсь собственно музыкой.



Андрей Лебедев

У Пуччини – соперничаю героям. Партитура «Богемы» (открывает партитуру на первой попавшейся странице, листает, иллюстрируя свои слова) испещрена указаниями, касающимися характера исполнения той или иной фразы, музыкального темпа, построения мизансцен.

недалеко от Филармонии. В хоре я часто пела сольные партии – в народных песнях, произведениях Г.В. Свиридова, В.А. Гаврилина. И все-таки хотелось быть оперной певицей. Владимир Николаевич Минин предлагал мне остаться в хоре, но в 1991 году я вернулась в Театр Сац, с условием, что мне дадут спеть Царицу Ночи в «Волшебной флейте» В.А. Моцарта.

«Ты будешь петь Марию Стюарт!»

В 1992 году я позвонила Евгению Владимировичу Колобову: «Хочу у Вас ра-

за в неделю был вокал и два раза – концертмейстерские классы, нас очень хорошо готовили. Кроме того, я много занималась самостоятельно. Он посмотрел на меня и сказал: «Ну, хорошо, иди». Потом Евгений Владимирович вызвал меня: «Я тебя беру, будешь петь Марию Стюарт». (А в Театре Сац мне давали только зайчиков и птичек. Я же хотела петь настоящую оперу, настоящую партию). Открываю клавиш и говорю: «Нет, Евгений Владимирович, я не смогу это спеть». Это партия для крепкого сопрано или даже для меццо-сопрано, а я – лирико-колоратурное.



Опера «Мария Стюарт» Г. Доницетти
Мария Стюарт – Галина Лебедева, граф Лестер – Марат Гареев

ботать». На что он сказал: «Многие хотят у нас работать. Приходите, посмотрим». Через некоторое время меня пригласили на прослушивание. Тогда у Новой Оперы еще не было своего здания, и театр располагался в кинотеатре «Зенит» на Таганке. На прослушивании, когда я пела «Травиату», он вдруг вскочил и стал мне дирижировать, тогда я продолжила петь уже по руке. Когда прослушивание закончилось, Колобов спросил: «А кто тебя научил болтаться по сцене?» Я говорю: «Я актриса! Почему я должна стоять как дуб?» В то время у многих выпускников ГИТИСа не хватало музыкального образования. Сейчас ребята более грамотные. Но зато у меня была очень хорошая актерская подготовка, потому что актерское мастерство преподавали каждый день, три

И, кроме того, у меня не было такого опыта. Ведь это большая партия, которую надо выдержать и физически, и психологически, и вокально, то есть взять очень высокую планку. Конечно, раньше я пела какие-то концерты, но именно оперного, театрального опыта у меня не было. И я всегда буду благодарна Евгению Колобову за то, что он в меня поверил. Он очень хорошо ко мне относился. Но он видел Марию Стюарт не так, как я. А я читала Цвейга и другую литературу и представляла ее по-своему. У Доницетти Мария Стюарт выписана как абсолютно положительная героиня, а Елизавета – отрицательная. А я хотела сыграть реальную Марию. Ведь в жизни не бывает абсолютно положительных или отрицательных людей. Когда мы репетировали сцену ссоры

с Елизаветой, Колобов говорил: «Что ты как на кухне? Это же королевы!» На что я отвечала: «Да, они королевы, но они бьются за одного мужчину. Они обе любят его, поэтому здесь они простые женщины». Но Колобов был категорически против. Поскольку он был художественным руководителем, я подчинилась. Но на одном спектакле я все-таки сделала, как хотела.

В 1996 году с этим спектаклем театр был во Франции. Конечно, я пела так, как хотел дирижер. А затем в рецензии написали: «Жаль, что молодой актрисе в последней сцене не хватило драматизма». Хотя драматизм я убрала именно потому, что подчинилась театру.

Я не бралась за все подряд и за десять лет спела в Новой Опере только две серьезные партии – Марию и Лукрецию в опере «Двое Фоскари». При этом сначала исполняла их одна, а уже потом в спектакли вошли Эльвира Хохлова, Марина Жукова. Именно поэтому я так рано ушла со сцены – просто надорвалась.

Дорога к храму

В 2001 году я покинула Новую Оперу, а в следующем году стала преподавать в Центр Галины Вишневской. Там меня нашли сестры Ново-Тихвинского монастыря в Екатеринбурге. Певческому послушанию был нужен педагог, и меня пригласили в монастырь.

Когда в 2004 году у меня закончился контракт с Центром, я переехала в Екатеринбург. И вера, конечно, перевернула всю мою жизнь. Когда я первый раз приехала в монастырь, неделю плакала от счастья и от любви, которую я там увидела. Там я воцерковилась, стала ходить в храм, исповедоваться, причащаться.

И я могу сказать одно: то счастье и та благодать, которые посетили меня при монастыре, ни с чем не сравнимы. Ни с искусством, ни с родительскими чувствами. Господь дал мне это счастье. Я и сейчас стараюсь жить с Богом, но, к сожалению, не всегда получается.

P.S. Но старая любовь, как известно, не ржавеет: с 2012 года Галина Ивановна Лебедева работает в театре Новая Опера педагогом по вокалу.

Материал подготовила
Татьяна Маслова