



МОСКОВСКИЙ ТЕАТР  
НОВАЯ ОПЕРА  
ИМ. Е. В. КОЛОБОВА

# ВЕШАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕШАЛКИ»

В НОМЕРЕ: ПРЕМЬЕРА ОПЕРЫ Р. ШТРАУСА «САЛОМЕЯ»

- 1-2, 5 стр. Режиссер Е. Одегова и драматург М. Мугинштейн – о совместной работе над постановкой
- 3 стр. Взгляд художника: интервью с Этель Иошпа
- 4 стр. Ян Латам-Кёниг: о Штраусе-дирижере и композиторе
- 5-6 стр. Планы на XXV Юбилейный сезон

## Акценты месяца:

колонка главного редактора

По сложившейся в последние годы традиции, Новая Опера начинает сезон с места в карьер: 14 и 17 сентября пройдет премьера оперы «Саломея» Рихарда Штрауса. Вполне естественно, что именно это событие стало центральной темой номера. Наши собеседники – музыкальный руководитель постановки, главный дирижер театра Ян Латам-Кёниг, режиссер-постановщик Екатерина Одегова и консультант по драматургии Михаил Мугинштейн, а также художник-постановщик Этель Иошпа.

Помимо ближайшей премьеры, в фокусе внимания основные события юбилейного года – новые постановки, фестивали, гастроли, вечера, посвященные юбилеям Евгения Владимировича Колобова и основанного им театра. Предстоящий сезон точно не будет скучным, – ну а результат наших усилий может оценить только зритель.

До Новых встреч в Новой Опере!

Михаил СЕГЕЛЬМАН

## Пирог со сложной начинкой

*Тандем «режиссер – драматург», привычный для европейского оперного театра наших дней, постепенно приживается и на российской почве. В интервью Михаилу Сегельману режиссер-постановщик спектакля «Саломея» Екатерина Одегова и консультант по драматургии Михаил Мугинштейн кратко освещают историю и теорию вопроса и рассказывают о совместной работе над спектаклем «Саломея».*

Михаил Львович, что такое драматург в музыкальном театре? Каковы его функции, задачи, каким образом он взаимодействует с режиссером?

**Михаил Мугинштейн**

Начну с того, что у понятия «драматург» есть два основных значения. Во французской, итальянской и русской традициях это автор пьесы или инсценировки. Второй смысл уходит от осмысления драматурга как ав-



тора: в немзыкальном театре это более или менее ясная фигура, связанная с понятием «заведующий литературной частью». Таким завлитом (а по сути, драматургом) был, к примеру, Павел Александрович Марков в Художественном театре времен Станиславского [в «Театральном романе» Михаила Булгакова он вполне узнаваем и носит имя Миша Панин. – Прим. ред.]. В музыкальном театре мы можем вспомнить Бориса Владимировича Асафьева, который был консультантом в Мариинском театре, но, фактически, выполнял функ-

ции завлита. Речь идет о консультировании, связи администрации, руководства театра и ансамбля и т.д. Отдельный вопрос – драматург и его роль в создании музыкального спектакля. Это понятие принес немецкий театр, с его извечным тяготением к философии, метафизике, с акцентом на духовной, концептуальной стороне искусства. Еще в XVIII веке Гёте и Шиллер не только писали пьесы, но и были лицами соответствующих театров. В XX веке это продолжил Бертольд Брехт. Он коренным образом изменил функцию драматурга: тот стал соратником режиссера, участником команды. Почему, – вполне понятно: усилилась интеллектуально-духовная, философско-концептуальная сторона искусства, оно стало более опосредованным, понадобился контекст. Раньше, до

середины XX века, в драматическом и музыкальном театре ставилась, в основном, «сладкая сердцевина арбуза». А Брехт почитал, что этого мало: нужен социально-политический, культурный контекст. А в XXI веке это превратилось в интертекст. Режиссер не может поставить либретто. Он берет информацию не только из партитуры, но и из других полей. Резонанс с эпохой, ее жгучими и актуальными проблемами, с судьбой постановки (как это будет звучать в этой стране, в этом театре) – множество взаимосвязанных проблем, с которыми трудно справиться одному лишь режиссеру, даже выдающемуся. Драматург, во многом, и создает актуальный, социально-политический «укол». Он распутывает интонационно-духовный сюжет. Он является критическим собеседником режиссера. А иногда – и его поводырем, – в том случае, когда драматический режиссер ставит в музыкальном театре по либретто, не зная музыки. Не могу сказать,



Михаил Мугинштейн

чем ставить сложную сцену, я могу поговорить с драматургом. В разговоре я «прибираю голову», структурирую, и на полуинтуитивном ощущении рождается образ сцены. Но этого недостаточно. Мне нужно четко знать, что, как и когда. Проговорив с драматургом, я выхожу на лепку рисунка с актерами. Далее. Репетиции идут ежедневно и с разными составами. Глаз замыливается, это неизбежно. Есть опасность увязнуть в деталях. У художника это называется «работать с отходом». Или, наоборот, ты увидел целое, но все время работаешь с одной деталью, придавая ей преувеличенное значение. Вот здесь помогает драматург. И еще один момент: какие-то вещи я сознательно не вербализую, я их делаю. Не нужно «впихивать» в актера всё, что есть в твоей голове. У них и без меня много информации, которую они должны держать, много задач, поставленных дирижером, концертмейстерами! И в какой-то момент драматург, приходящий на репетицию и не знающий этого, говорит: «Знаешь, получилось то-то». И я понимаю, что добилась нужного результата – он как зритель «считал» то, что я имела в виду.

У меня возникли два примера. У газетчиков есть понятие «свежая голова». Это человек, который приходит позже всех, буквально перед сдачей номера, и его задача – увидеть то, чего не увидели все остальные. Ну а у врачей есть понятие «второе мнение». Причем это не значит, что первое мнение – неверное или высказанное некомпетентным человеком...

**М.М.:** Совершенно верно! Тандем «режиссер – драматург» находится в сложных и меняющихся отношениях. Ну, например, Йосси Вилер и Серджио Морабито, поставившие в Новой Опере «Норму» Беллини, прямо-таки слились в кентавра. Кстати, когда в нашем театре родился спектакль «Интимный дневник» на музыку Леоша Яначека, мы оба, фактически, были драматургами. Я обратил Катину внимание на гениальный и почти не известный в нашей стране вокальный цикл «Дневник исчезнувшего» и Второй струнный квартет «Интимные письма». Далее Катя выступила в роли более привычной роли драматурга-автора, соединив эти сочинения в композицию.

«Саломея» – очень немецкая опера, а Рихард Штраус – очень подробный автор, который стремится все и всегда объяснить. Существуют ли специфиче-

ские трудности или преграды в подходе русских певцов, артистов к сюжету? Можем мы опереться на какой-нибудь отечественный опыт трактовки сочинения (как известно, за всю историю «Саломея» лишь четырежды ставилась в России и еще дважды – в республиках бывшего СССР)? Или, игнорируя его, мы движемся непосредственно к первоисточнику?

**М.М.:** Русской традиции в «Саломее» почти нет...

**Е.О.:** Все-таки это не «Вольный стрелок», не сугубо немецкий сюжет, за которым сразу стоят кожаные башмаки, шапочки охотников с перьями и прочие штампы (как за русским сюжетом стереотипное западное сознание сразу выстраивает определенный ряд, который мы затем и наблюдаем в их постановках русских опер). «Саломея» – библейско-мифическая матрица, которая присутствует в культурном сознании и в искусстве многих стран на протяжении столетий. Начиная от фресок Средневековья, есть множество интерпретаций этого сюжета. Штраус встает в этот ряд. В музыкальном смысле Штраус – прямой наследник Вагнера, и это дает возможность идти от «шифровки», подсказок, драматургии, заложенной в лейтмотивной системе.

**М.М.:** Здесь есть немецкий образ, но это скорее образ перевозбужденной эпохи модерна, времени Фрейда, когда возникло особое внимание к эротической стороне; все началось в 1899 году, с появлением знаменитой картины Густава Климта «Обнаженная истина». Этим жили не только Вена, Мюнхен, но и Петербург, это европейский образ! (Продолжение на стр. 5)

что меня это радует, но факт остается фактом: недавно мы были свидетелями творческих неудач, вызванных подобными обстоятельствами. Другое дело, что «укол», о котором я говорю, иногда бывает навязанным, искусственным, раздражающим... Драматург должен знать литературу, выходящую за пределы сочинения, но входящую в широкий контекст. И, конечно, он работает и с дирижером, и с певцами. Я вовсе не хочу сказать, что драматург – это панацея для спектакля. Например, в итальянском оперном театре этой функции почти нет. А в Германии отдел драматургии есть почти в каждом театре, иногда они весьма солидные.

Мой любимый композитор Николай Яковлевич Мясковский говорил полушутя, что музыкальную литературу нужно знать, чтобы по неведению не сочинить того, что уже было сочинено раньше. Можно ли сказать, что драматург должен направлять режиссера в еще не вспаханное поле? Не обедняет ли это фантазию?

#### Екатерина Одегова

Вопрос из-за угла! Я не обременена другими постановками. Режиссер в моем понимании – не автор, а интерпретатор. От этого и пляшем. Я слушаю, интерпретирую услышанное в визуальные картины, осмысливаю. После этого на определенном этапе подключается драматург. Для меня как практика он важен как наперсник, собеседник, первый зритель и первый критик. К примеру, идут репетиции, и прежде



Екатерина Одегова

(Продолжение. Начало – на стр. 1-2) И для нас важны три пласта: библейский, его эстетизация в образе модерна и декаданс конца XX века, персонализированный в фильмах Питера Гринуэя. Таким образом, получается многослойная резонирующая конструкция. Безусловно, все это создавалось в теснейшем взаимодействии со сценографом и художником по свету.

*Вполне естественно именно в этот момент попросить вас рассказать о творческой команде.*

**Е.О.:** Я счастлива, что все, кого мы хотели видеть в творческой команде, в нее вошли. Дирижер Ян Латам-Кёниг, художник-постановщик Этель Иошпа, художник по свету Сергей Скорнецкий, наши певцы, концертмейстеры – все мы слышим друг друга и никогда не играем в одни ворота. Отдельно хочу отметить: Новой Опере безумно повезло, что у нас есть россыпь первоклассных концертмейстеров, которые могут освоить любой материал. Их подвижнический труд выходит далеко за формальные рабочие рамки. Они работают над образом, выполняют и те самые функции драматурга, дают контекст. Это особенно важно в работе над репертуаром, который непривычен для русского репертуарного театра. Огромная благо-

дарность Татьяне Сотниковой, Наталье Казаковой, Екатерине Маклярской, Александру Жиленкову! Музыкальный руководитель постановки Ян Латам-Кёниг испытывает особые чувства именно к музыке XX века, в частности, немецкой. Это его материал, и он находится на своей территории, помогает солистам уверенно ступить по ней. Но и некоторые солисты много работают в Европе и с немецкоязычным репертуаром, в особенности вагнеровским. И это нам очень помогает.

*В оперном театре всегда заметна разница между знатоками и неофитами. А если речь идет о сочинении, которое не позволяет опереться на предшествующий слуховой и визуальный опыт, эта разница становится особенной проблемой для режиссера. Иногда возникают крайности – либо стремление угодить всем, либо игнорирование какой-то группы (обычно неофитов). Думаете ли вы о таких зрителях, – ведь именно от них, во*



Саломея – Таусия Ермолаева,  
Иоканаан – Борис Стаценко

*многом, зависит будущее спектакля?*

**Е.О.:** Без зрителя театр становится бессмысленным. Театр, где можно делать для одного и игнорировать сотни, – не мой идеал. Мне интереснее вступать в более широкую коммуникацию. Поэтому наш спектакль – как пирог со сложной начинкой. Одни увидят понятную и красивую историю с невероятной музыкой. Другие исследуют начинку. Верно и то, и другое. Спасибо всем – и тем, кто просто увидит, и тем, кто увидит чуть больше!

## Юбилейный сезон Новой Оперы

**Наступивший XXV сезон в Московском театре Новая Опера имени Е.В. Колобова отмечен двумя круглыми датами – 25-летием театра и 70-летием со дня рождения его основателя, Евгения Владимировича Колобова. Эти и другие события найдут отражение в специальных проектах на Основной сцене и в Зеркальном фойе. О них – в нашем обзоре.**

Не секрет, что любителей оперы, в первую очередь, интересуют **премьеры**, их в театре запланировано несколько, причем на разные вкусы. **14 и 17 сентября 2015** будет представлена сценическая версия оперы «Саломея» **Р. Штрауса** (этому событию, в основном, и посвящен сентябрьский номер «Вешалки»). Опера Штрауса – одна из художественных вершин XX века, кульминация музыкального модерна, однако немногие театры решаются ее поставить. Осуществить премьеру в Новой Опере дерзнули молодые постановщики: режиссер Екатерина Одегова и художник Этель Иошпа. Музыкальный руководитель спектакля – главный дирижер театра Ян Латам-Кёниг.

**4, 5 и 6 декабря 2015** любители итальянской оперы смогут насладиться ариями и ансамблями «**Богемы**» **Дж. Пуччини**. Образец музыкального веризма поставит Георгий Исаакян, у которого сложился особый взгляд на историю о талантливых,

но непризнанных парижских художниках. Предстоящая постановка – третье обращение режиссера к шедевру Пуччини. «Размышление о художнике и творчестве; о кризисе, о том, что надо писать, а не пишется; что ты не ощущаешь времени, биения жизни, отдаешься потоку, из которого тебя все время выбрасывает», – такова, по мнению Георгия Исаакяна, суть спектакля «Богема». Вместе с ним над постановкой работают дирижер Фабио Мастранжело и художник Хартмут Шоргофер.

**В январе 2016** новый проект представит Камерный хор театра под управлением Юлии Сенюковой при участии режиссера театра Алексея Вэйро. «**Белое**» – так называется хоровой спектакль, звуковую основу которого составит музыка эпохи Возрождения – многоголосные светские песни Италии, Испании, Франции, Англии. Проект «Белое» станет второй частью своеобразного диптиха:

первая часть – экспериментальный хоровой спектакль «Чёрное» – с успехом идет в Зеркальном фойе театра и в 2014 году был включен в лонг-лист номинантов на «Золотую маску».

**В мае** Новая Опера покажет «**Пиковую даму**» **П.И. Чайковского**. Спектакль создадут режиссер Вадим Милков, художник Виктор Вольский и дирижер Юрий Симонов. В противовес осовремененным, а иногда и откровенно эпатажным интерпретациям шедевров Чайковского, сценическое решение новой московской постановки будет традиционным.

**22 марта, в день, когда театр отметит 25-й день рождения, состоится Торжественный вечер.** Он соберет друзей Новой Оперы, тех, кто все эти годы сотрудничал с театром.

**В сезоне 2015-2016 Новая Опера предлагает несколько фестивалей. 100-летию со дня рождения Г.В. Свиридова посвящается Фестиваль камерной**

27 октября – 13 ноября



# В Е К Свиридова

Фестиваль вокальной музыки  
к 100-летию со Дня рождения  
Г.В. Свиридова (1915-1998)

## В ЗЕРКАЛЬНОМ ФОЙЕ

музыки, который пройдет с 27 октября по 13 ноября при поддержке Министерства культуры РФ и Департамента культуры г. Москвы. Шесть вечеров в Зеркальном фойе театра представят все камерные вокальные сочинения композитора.

Традиционный **Крещенский фестиваль** (10 января – 7 февраля 2016 года) с подзаголовком **«Диалоги и двойники»** – уникальная возможность сравнить оперы, написанные на один и тот же сюжет; некоторые из них *практически не известны в России*. В программе: «Саломея» Р. Штрауса и «Иродиада» Ж. Масне, «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно и «Монтекки и Капулетти» В. Беллини, «Алеко» С.В. Рахманинова и «Цыганы» Р. Леонкавалло, реквиемы В.А. Моцарта и Э.Л. Уэббера. Завершится фестиваль гала-концертом, в котором также прозвучат «парные» оперные фрагменты: из «Отелло» Дж. Верди и «Отелло» Дж. Россини, «Фальстафа» Дж. Верди и «Виндзорских проказниц» О. Николаи и т.д. Как всегда, свое мастерство продемонстрируют солисты, хор и дирижеры театра. **Заключительный гала-концерт (7 февраля) и концерт в Зеркальном фойе в день рождения Евгения Колобова (19 января) посвящаются 70-летию со дня рождения маэстро.**

Уже в третий раз состоится **Фестиваль камерной музыки «Вокальные перекрестки»**. Его инициатором и участником является директор театра, пианист **Дмитрий Сибирцев**. В исполнении ведущих солистов театра в Зеркальном фойе

прозвучат вокальные циклы Р. Шумана, А. Дворжака, Д. Шостаковича и других авторов. В ближайшем будущем выйдет CD с концертами прошлых сезонов.

Кроме того, в течение сезона музыкантов Новой Оперы можно будет услышать на ведущих концертных площадках Москвы. Выступления пройдут в Московском международном Доме музыки (абонементы «Звезды Новой Оперы. Любимые мелодии» и «Operatania») и в залах Московской филармонии (абонементы «Звезды XXI века», «Романтические концерты», «Большая музыка для маленьких»). Оркестр театра будет сопровождать оперным звездам: Дмитрию Хворостовскому и Элине Гаранче (29 октября вечер из цикла «Дмитрий Хворостовский и друзья» в Государственном кремлевском дворце), Джозефу Каллеи (сольный концерт 13 декабря в Большом зале консерватории), Марии Гулегиной и Хосе Кура. 10 ноября 2015 года оркестр Новой Оперы под управлением Яна Латама-Кёнига примет участие в вечере памяти Елены Образцовой на сцене Большого театра России.

Свои лучшие, ставшие уже классическими, спектак-

ли и концерты Новая Опера представит в городах России: Дубне («Иоланта» в концертной версии) и Троицке (гала-концерт «10 сопрано»).

В начале XXV сезона у Новой Оперы есть и достаточное видение следующего театрального года. Осенью 2016 года при поддержке Британского совета театр проведет **Фестиваль к 400-летию со дня смерти У. Шекспира**. Он откроется премьерой оперы «Макбет» Дж. Верди. Будут исполнены и другие оперы на шекспировские сюжеты, запланирован симфонический концерт с участием драматических артистов из России и Великобритании и другие события. Также пройдут зарубежные гастроли – участие в **Международном Брукнеровском фестивале в Линце** (Австрия) и показы спектакля «Богема» Дж. Пуччини в **Bord Gais Energy Theatre** (Дублин, Ирландия). Продолжится начавшееся несколько лет назад сотрудничество с **Израильской оперой**.

**В новом сезоне — с Новой Оперой!**

Материал подготовила  
Юлия МОСКАЛЕЦ

Департамент культуры города Москвы  
XXV сезон 2015-2016  
НОВАЯ ОПЕРА им. Е.В. Колобова

**ПРЕМЬЕРА**

**4** ДЕНАБРЯ / ПЯТНИЦА / 19:00

**5** ДЕНАБРЯ / СУББОТА / 19:00

**6** ДЕНАБРЯ / ВОСКРЕСЕНЬЕ / 19:00

Музыкальный руководитель Фабио МАСТРАННЕЛО  
Дирижеры: Фабио МАСТРАННЕЛО (4, 5 ДЕНАБРЯ) / Василий ВАЛИТОВ (6 ДЕНАБРЯ)  
Режиссер Георгий ИСААКИН  
Сценография и костюмы Харлиут ШОРТХОФЕР  
Художник по свету Сергей СКОРНЕЦКИЙ  
Хореографы: Наталья ПОПОВИЧ, Андрей ЛАЗАРЕВ

ДЖ. ПУЧЧИНИ  
**БОГЕМА**  
ОПЕРА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ / 12+

БИЛЕТЫ ON-LINE: [www.operaplanet.ru](http://www.operaplanet.ru)

## Чёрное, желтое, белое...

**«Посмотри на луну. Как она странно выглядит. Как женщина, восставшая из могилы. Она очень странная. Как маленькая принцесса, чьи ноги как белые голубки. Можно подумать, что она танцует...»**, – этими словами юного Паж открывається музыкальная драма Рихарда Штрауса «Саломея». О своем воплощении сценографии и костюмов к «Саломее» рассказывает художник-постановщик Этель Иошпа.

«Саломея» – ваша третья работа в Новой Опере. В чем ее главная особенность, специфика?

Это мой первый опыт на большой сцене. В предыдущих спектаклях основной задачей было предложить художественную концепцию к готовой режиссерской идее. В «Саломее» все рождалось с нуля одновременно с замыслами режиссера Екатерины Одеговой.

Это наша вторая совместная работа, и, надеюсь, не последняя. Очень приятно, что мы хорошо друг друга понимаем. Далеко не всегда удается найти такого союзника.

Не могли бы вы подробнее рассказать об идейной концепции декораций?

Передо мной стояла интересная задача объединить в едином пространстве разные временные пласты оперы: исторический – библейский, в котором происходит действие; и музыкальный – модерн и зарождающийся экспрессионизм, время безумно мною любимого Оскара Уайльда и Рихарда Штрауса. Поэтому время сценического действия будет весьма условным. Мы создали пространство с намеком на развалины античного амфитеатра, из которого нет выхода. Все персонажи постоянно находятся внутри этого душного места. Единственным «спасением» и одновременно главным акцентом декораций становится центр сцены – воронка, куда помещен пророк Иоканаан (Иоанн Креститель). Именно туда, будто в черную дыру, скатывается все живое. Это пространство безвременья, где происходит нескончаемый, пышный, последний пир Ирода. Заканчивается одна эпоха, а другая еще не началась. Одни персонажи – в предвкушении новой эпохи, другие – в апокалиптическом предчувствии.

Центральное место на сцене занимает некий выходящий объект фантастической формы. Что это?

Это главный образ нашего спектакля: дерево древнейшей породы – бенгальский фикус. Оно спускается в воронку на сцене, где находится Иоанн Креститель. Его видом я вдохновилась во время поездки в Израиль, и именно там пришла идея, что это будет центральный образ спектакля. Корни этого дерева прораста-

ют и пожирают сами себя, они переплетаются в изгибах, похожих на напряженные мышцы человека, кишащих змей или вьющиеся волосы. Природное, хтоническое дерево притягивает и отторгает взгляд. В данном случае, черная дыра Иоанна Крестителя становится центром земли, а дерево – его «пуповиной», неким женским началом. Это, прежде всего, связано с образом Саломеи, в которой пробуждаются естественные природные чувства, которые гораздо сильнее добра и зла.

В свою очередь, образ дерева сплетается с темой волос, тоже очень важной для нас. Волосы отражают природную стихию, которая сильнее всяких этических законов. Тема рефреном проходит во всем спектакле – от крупного образа до мелочей. Например, очень длинные волосы Саломеи; макароны на пиру за столом; пейсы иудеев; тело Иоанна Крестителя и его руки, замотанные в черные веревки (продолжение корней дерева). А вот Иродиада у нас в спектакле совершенно лысая. Когда-то она сбрила волосы и заперла свои желания. Она боится выражать их открыто, как Саломея. Когда концентрируешься на чем-то, часто происходят удивительные вещи: факты, явления, которые раньше казались тебе не связанными между собой, «рифмуются», обретают новый смысл, нанизываются на твою нить. Например, молящиеся иудеи обматывают руки кожаными ремнями (а в нашем спектакле обмотаны руки Иоканаана, потому что он связан), а религиозные иудейки после замужества бреют голову наголо (как Иродиада).

Имеют ли значение в декорациях цветовые акценты?

Мы взяли за основу два цвета – черный и желтый. Эти краски свойственны картинам художников-экспрессионистов и, на мой взгляд, отражают музыку Штрауса. Пир Ирода будет проходить за столом, накрытым черной едой. Нас вдохновил фильм Питера Гринуэя «Повар, вор, его жена и ее любовник», где звучит интересная фраза о том, что человек любит черную еду, потому что с ней он поедает свою смерть. И поцелуй черной от запекшейся крови головы Иоканаана – это тоже своего рода пожирание смерти, победа над ней



Этель Иошпа

хоть на миг, несмотря на невозможность соединения при жизни.

В созданных вами костюмах прослеживается влияние различных стилей, и даже уловим образ денди – Оскара Уайльда. Какова основная идея облачения персонажей?

Действительно, у нас есть синтетический образ – Паж Иродиады, который объединяет в себе черты Обри Бёрдслея и Оскара Уайльда. Этот тонкий, изящный юноша – воплощение модерна. Все костюмы к спектаклю созданы в стиле модерн, все монохромны. Основные цвета – черный и белый: черные иудеи, сдержанный костюм Ирода, абсолютно черная Иродиада и только одна Саломея в желтом. Она подобна мотыльку, который мечется ночью в душной темной комнате. В тексте ее все время сравнивают с Луной, поэтому она, как яркое пятно, несет свой желтый цвет.

Меняет ли Саломея одеяние во время «Танца семи покрывал»?

Это секрет. Все, наверное, надеются увидеть семь платьев или семь покрывал, но у нас будет другая история, иной смысловой акцент.

Беседовала Наталья Лаптева

## Ян Латам-Кёниг: «Дирижер Штраус подсказывает мне, как исполнять композитора Штрауса...»

**Главный дирижер Новой Оперы, музыкальный руководитель первой премьеры юбилейного сезона рассказал Ольге Порошенной о своих отношениях с музыкой немецкого композитора и дирижера.**

Так получилось, что в буклете к спектаклю вы много говорите о любви Оскаре Уайльде, о том, какое великопное оперное либретто он создал, сам того не подозревая, и почти не затрагиваете музыку...

«Саломея» – единственная опера Рихарда Штрауса, в которой он не сотрудничал напрямую с либреттистом. Как известно, Уайльд задумал поставить пьесу в Лондоне с Сарой Бернар в главной роли (на французском языке). Но оказалось, что в Англии действовал закон, запрещающий постановку библейских сюжетов на сцене, и премьеру пришлось отменить. «Саломею» поставили в Париже в 1896, когда Уайльд был уже в тюрьме. Пьеса была переведена на немецкий, и Штраус увидел эту постановку в 1901 году. Ему очень понравилась драма, и в ответ на чье-то предложение написать оперу на ее основе он ответил, что эта идея уже пришла ему в голову.

Пьеса Оскара Уайльда была не слишком успешна. Слабостью Уайльда-драматурга было отсутствие драматического действия, силой – великолепные искрометные диалоги. Читая пьесы Уайльда, понимаешь, что все персонажи – это он сам. Но «Саломея» совсем другая, потому что он писал ее на французском, – а это его второй язык. Парадоксально, но в этом есть определенное достоинство сочинения: язык оказался проще. И Штраус позволил музыке стать тем самым драматическим действием, которого так не хватало пьесе. Это гениально. Оскар Уайльд, сам того не зная, написал потрясающее оперное либретто. И весьма печально, что так и не узнал, потому что умер в 1900 году, за пять лет до премьеры оперы.

А что же музыка? Она очень «немецкая», чем-то напоминает вагнеровскую. Она обнажает психологическую подоплеку каждого персонажа, к тому же, это в буквальном смысле звуковая иллюстрация к либретто. Например, Саломея требует голову Иоканаана, и Ирод предлагает ей взамен различные богатства, – то одно, то другое. В конце концов, он говорит: «Я отдам тебе моих павлинов». В какой-то момент Иродиада вставляет: «Хватит говорить о своих павлинах!» – и оркестр издает резкий звук, похожий на крик этой

птицы. А вот еще один пример: Саломея поет, как тяжело сидеть в темнице, и музыка уходит в низкий регистр. Таким образом, оркестр постоянно объясняет слова. Эта черта вообще присуща немецкой музыке.

*Композитор как-то назвал свою оперу «симфонией в драматической форме», заставив исследователей и дирижеров спорить о роли слова и музыки, солистов и оркестра в «Саломее». Как вы решаете проблему баланса в спектакле?*

Штраус был великолепным дирижером не только своих, но и чужих произведений. Он прекрасно исполнял сочинения Вагнера и, что важнее всего, Моцарта. Он обожал Моцарта и считал его величайшим композитором. Таким образом, дирижер Штраус подсказывает мне, как исполнять композитора Штрауса. Он однажды сказал: «Дирижируй „Саломеей“ и „Электрой“ так, словно это музыка эльфов Мендельсона». Забавно – некоторые места в «Саломее» очень далеки от сказочной мендельсоновской музыки. Скорее всего, он имел в виду, что стоит быть аккуратным, ведь оркестр в этой опере яростный, но иногда его партия слишком громкая и драматична, и дирижеру необходимо следить, чтобы оркестр, не теряя красочности, всё же не «забывал» солистов. Я много дирижировал этой оперой, и только недавно открыл для себя записи двух отрывков из «Саломеи» в трактовке самого Штрауса. Должен сказать, это большая редкость. Существует множество записей его симфонических произведений, но оперы он не записывал. Это единственная запись, сделанная в Вене во время Второй мировой войны во время живого исполнения оперы. И там можно услышать две замечательные вещи: первая – насколько прекрасен баланс между голосом и оркестром, и вторая – как неукоснительно Штраус следует партитуре (немногие дирижеры могут этим похвастаться). Поразительны его аккуратность с интонацией, гибкость по отношению к вокалистам (там, где это допустимо), его преданность написанному материалу.

*Ваша жизнь полна замечательных историй: пение в хоре под руководством Бенджамина Бриттена, чаепитие с Ириной Антоновой Шостакович (вдовой*

*Д.Д. Шостаковича)... Как насчет историй, связанных с Рихардом Штраусом и «Саломеей»?*

Одна из причин моей любви к музыке Рихарда Штрауса в том, что мой педагог, дирижер Норман Дель Мар, был крупным специалистом по его творчеству. Он написал трехтомник о Штраусе и его музыке и несколько раз даже встречался с самим композитором. Он был ассистентом другого известного дирижера – сэра Томаса Бичема. Мой педагог помогал Бичему в организации большого фестиваля, посвященного музыке Штрауса, в Лондоне в 1947 году. Это было политически значимое событие, ведь тогда Штраус в первый раз приехал в Англию после войны. Я очень много читал об отношениях Штрауса с нацистами: он заключил с ними что-то вроде сделки, потому что его невестка была еврейкой. Он написал гимн Олимпийских игр 1936 года в Берлине и продирижировал им, его утвердили на пост главного композитора Третьего рейха – президента Имперской музыкальной палаты. Этому нет документальных подтверждений, но я читал, что соглашение было частным – ты занимаешь этот пост, мы не трогаем твою семью. Кто мы такие, чтобы судить Штрауса? И я, и вы на его месте поступили бы так же... Итак, в 1947 мой педагог Норман Дель Мар и сэр Томас Бичем организовали фестиваль, посвященный Штраусу, и мой педагог дирижировал его произведениями на глазах у самого композитора. Я спросил моего педагога о Штраусе и его отношениях с нацистами. Он сказал мне, что, по его мнению, Штрауса волновала только его музыка, и он пошел бы на компромисс с любым режимом, лишь бы его оставили в покое и позволили сочинять.

Мои любимые оперы Штрауса – ранние: «Саломея» и «Электра». Мне кажется, для русской аудитории они тоже самые интересные. Возможно, «Саломея» интересна, в том числе, из-за Оскара Уайльда и его известности в России. Вы знаете, что я однажды читал лекцию об Уайльде в Музее изобразительных искусств имени Пушкина? Но это уже совсем другая история...

Перевод Марии Миронос