



ВЕШАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕШАЛКИ»

В НОМЕРЕ:

ПРЕМЬЕРА ОПЕРЫ М.С. ВАЙНБЕРГА «ПАССАЖИРКА»

1-2, 7-8 стр. Вайнберг – художник и человек: интервью с вдовой композитора Ольгой Рахальской

3-4 стр. Первый опыт в опере: интервью с режиссером Сергеем Широковым

4-5 стр. Освенцим 70 лет спустя: Ян Латам-Кёниг об опере и истории

6 стр. С корабля в концлагерь: Лариса Ломакина о сценографии спектакля

«Он считал унижительным о чем-то просить...»

Драматическая история «Пассажирки» – первой оперы Моисея Вайнберга, ставшей ныне символом его творчества, – разворачивалась в середине 1960-х годов. Примерно в то же время начался роман композитора с Ольгой Рахальской. С тех пор и до самой смерти Вайнберга (в 1996 году) они были вместе. Незадолго до премьеры сочинения в Новой Опере Ольга Рахальская ответила на вопросы Михаила Сегельмана.



М.С. Вайнберг

Сделал, что мог, –
и будь, что будет

Ольга Юльевна, известно, что Моисей Самуилович считал «Пассажирку» своим главным сочинением («Все остальные – это тоже «Пассажирка»»). Известна и драматическая история

запрета оперы: ее, что называется, подстрелили на взлете. Как относился Вайнберг к этой истории, что рассказывал, чем объяснял произошедшее? Ведь со стороны казалось, что он «закрыл» эту страницу и пошел дальше.

С одной стороны, в нем была воспитана покорность обстоятельствам, и он как-то ничему не удивлялся. С другой, – конечно, это его подавляло, но не настолько, чтобы отравить жизнь. Главным был внутренний стимул: создать музыку, за которую не стыдно. А поставят или не поставят – не то чтобы безразлично (каждый композитор хочет услышать свою музыку), – а скорее, он всего ожидал. Вот вам пример. Помню, в Доме творчества в Дилижане (Армения) мы встретили двух старых

композиторов, не то из Киргизии, не то из Казахстана. Их временно выселяли из коттеджа (дачи) – нужно было что-то починить. И они совершенно не удивились: «Выселяют, – ну что же, значит, так надо». И вот муж мне тогда сказал: «Посмотри, как наши люди ко всему привыкли». Прав никаких не было ни у кого,

Колонка главного редактора

Февральский номер газеты, выходящий несколько раньше обычного, – своеобразная выставка одной картины. В музее этот тип экспозиции позволяет сконцентрироваться на шедевре, отдать ему все внимание, все духовные силы. Именно таким шедевром стала «Пассажирка» Моисея (Мечислава) Вайнберга – опера, в которой трагедия обычных людей возвысилась до трагедии человечества. Премьера в Новой Опере (она же – московская премьера сочинения) пройдет 27 января 2017 года, в Международный день памяти жертв Холокоста. Следующие спектакли состоятся 17 и 18 февраля.

О работе над оперой Вайнберга рассказывают музыкальный руководитель спектакля – главный дирижер театра Ян Латам-Кёниг, режиссер-постановщик Сергей Широков, сценограф Лариса Ломакина. И, конечно, тема «Пассажирки» стала одной из центральных в интервью с вдовой М.С. Вайнберга Ольгой Рахальской.

До новых встреч в Новой Опере!

Михаил Сегельман

и чтобы, как мы говорим, «качать» эти права, нужно было быть психопатом, получающим удовольствие от самого процесса. Ну, поставили, – ну, не поставили – ничего удивительного. Да, он считал, что какую-то роль в этом сыграла национальность. Наверное, потому, что идеологические аргументы были очень слабыми – какой-то там абстрактный гуманизм и т.д. Возможно, он и ошибал-

ся, но думал, что человеку с другой фамилией повезло бы больше.

Вы, по сути, говорите о фатализме. А соавторы, особенно Александр Медведев, – его разделяли?

Медведев был в этом смысле более активным человеком. И, кстати, уже в конце жизни сделал очень много для постановки оперы в Брегенце, но приехать не смог. Он был неизлечимо болен и чуть-чуть не дожил

до премьеры. А Вайнберг вообще не занимался пропагандой своей музыки. Так сложилось, что у него были замечательные друзья, имевшие вес в музыкальном мире. Ему было важно написать сочинение и показать людям, которые были для него авторитетами. Это бывало и в Союзе композиторов, а чаще – дома. Приходили друзья, слушали, делали замечания, которые он очень ценил. То есть, отношение такое: сделал, что мог, показал, кому мог, – а дальше будь что будет.

Похоже на отношение режиссера к собственному фильму?

Да. Вот мне часто приходится читать, что он был скромным человеком. Но он был еще и очень гордым человеком. Только не в смысле самолюбия. Когда-то я прочла у Фазиля Искандера: самолюбие – это «меня нельзя унижать», а гордость – это «человека нельзя унижать». Понимаете? Он считал унижительным как-то «трепыхаться», о чем-то просить и т.д. И даже на свои концерты никогда



Зофья Посмыш (фото из архива музея Аушвиц-Биркенау)

никого не приглашал – считал, что он чем-то обяжет человека. И однажды знакомая меня немного упрекнула, что я не звоню, не собираю людей на эти концерты. А я ответила, что я моложе мужа, и если я встряну в его отношения с друзьями, он будет очень недоволен.

Но ведь поначалу с «Пассажиркой» все складывалось так счастливо (заказ, обсуждение в композиторском кругу, положительные отзывы коллег, перспектива постановки в Большом театре)! Как Вайнберг это воспринял?

Конечно, с большим энтузиазмом. Но в глубине души, мне кажется, он «на всякий случай» думал, что может и не получиться.

Напоминает заповедь иудейских мудрецов – помнить о разрушении Храма в самые светлые минуты («Если я забуду тебя, Иерусалим, – пусть отсохнет правая рука моя», – сказано в Теилим, или Псалмах).

Да-да. О том же – в Послании Апостола Иакова: «Вместо того, чтобы вам говорить: «Если угодно будет Господу и живы будем, то сделаем то или другое», – вы, по своей надменности, тщеславитесь: всякое такое тщеславие есть зло».

В таком случае понятно, почему Моисей Самуилович не пытался вернуть оперу к жизни даже тогда, когда цензура слабела, а потом (в конце 1980-х) ослабла совсем. А что означает формулировка «либретто Александра Медведева с участием Юрия Лукина?»

Они действительно начинали либретто вместе. А потом, по каким-то причинам, Лукин отошел в сторону. Возможно, не совпали по срокам. Конечно, в итоге львиную долю работы выполнил Александр Викторович Медведев, но была выбрана такая корректная формулировка.

«На русский он часто мысленно переводил с польского...»

А с Зофьей Посмыш – автором радиопостановки, а затем и повести, ставшей основой оперы, – Вайнберг поддерживал какие-то отношения?

Она приезжала в Москву, и старшая дочь Вайнберга Виктория показывала ей город. Потом Моисей Самуилович приезжал в Польшу (кажется, в 1966 году). Их вместе с Борисом Чайковским туда послали. В дальнейшем они с Посмыш общались нечасто. Она всегда казалась какой-то хрупкой и болезненной. Но пути Господни неисповедимы: представляете, – сейчас ей 94-й год!

Еще один вопрос, связанный с польским контекстом этой истории. Ведь одно из первых сочинений о Холокосте – рассказ «Страстная неделя» Ежи Анджеевского (польский писатель, драматург, постоянный сценарист Анджея Вайды) написан в 1943-м, а напечатан в 1945 году. Трудно поверить! Да и потом, в социалистические времена, в Польше деятелям искусства позволялось чуть больше (а временами – значительно больше), чем в Советском Союзе. В 1963 году вышел неоконченный фильм «Пассажирка» Анджея Мунка (режиссер погиб, снимая его). Знал ли Вайнберг весь этот контекст?

Фильм Мунка он, конечно, знал. И вообще у него была огромная библиотека на польском. И сочинений, связанных с образом Польши и ее поэзией, у него множество. И все-таки на русский он часто мысленно переводил с польского. А кроме того, он не занимался специально русским языком, фонетикой... не до того было. (Продолжение на с. 7-8)



Ольга Рахальская



Д.Д. Шостакович, О.Ю. Рахальская,
М.С. Вайнберг

(Продолжение. Начало на с. 1-2)

Дружба – синоним сотрудничества

Вайнберг и Шостакович – особая и, прямо скажем, немного заезженная тема. Какая «зацепка» – музыкальная или, так сказать, человеческая, – оказалась главной?

Музыкальное и человеческое в данном случае нерасторжимо. Вайнберг замечательно описал тот восторг, который его охватил от Пятой симфонии Шостаковича. Он ведь познал ее изнутри, – сидя в оркестре Минской филармонии, исполнил партию фортепиано и челесты. И вообще для мужа дружба была синонимом сотрудничества. Пожалуй, единственный немусикант среди его близких друзей, – кинорежиссер Теодор Вульфович (они с Никитой Курихиным поставили знаменитый «Последний дюйм»).

Расскажите о друзьях Моисея Самуиловича.

У большинства людей круг друзей складывается в молодые годы. И у Вайнберга так было. Потом могли появиться новые люди, но все же... Композиторы Юрий Левитин, Вениамин Баснер, Григорий Фрид, Борис Чайковский, конечно, Михаил Меерович (в Союзе композиторов они с Вайнбергом часто играли в 4 руки новые сочинения еще до официальной премьеры). Рано умерший Револь Бунин. Еще Маргарита Кусс. Было у него два минских друга, тоже беженцы и соученики по классу Василия Андреевича Золотарева в консерватории – Лев Абелиович и Генрих Вагнер. Они, конечно, жили не в

Москве, но часто приезжали. Как, кстати, и тбилисский музыковед Гулбат Торадзе. Но это, в основном, ровесники, с ними он общался на равных. С Шостаковичем такого быть не могло – к нему был огромный пиетет! И к Мясковскому тоже: они познакомились в 1940 году в Минске и в последующее десятилетие Вайнберг показывал Николаю Яковлевичу практически каждое новое сочинение. В молодости они дружили со Свиридовым, а потом уже не были так близки. И все-таки до конца сохранили теплые отношения. Незадолго до смерти Моисея Самуиловича Свиридов его навестил. Георгий Васильевич сам плохо себя чувствовал, цветы держал шофер... А из композиторов более молодого поколения, с которыми Вайнберг близко общался, я вспоминаю Александра Раскатова (особенно до его отъезда в Германию), Сергея Беринского. А среди исполнителей, пожалуй, – Рудольф Баршай и Кирилл Кондрашин. С Баршаем его связывала и общность личных обстоятельств. В 1960-е годы у Рудольфа Борисовича был яркий и драматичный роман с Теруко Сода, японской переводчицей. Любовь с первого взгляда, им пришлось долго бороться с советской бюрократией (то его к ней не пускали, то ее к нему). Сына она родила в Японии. Потом, правда, они расстались. Но их и наш с Моисеем Самуиловичем романы начались практически одновременно. И это их сблизало. И еще об одном человеке я хочу сказать особенно. Его зовут Томми Перссон, он шведский судья. Он влюбился в музыку Вайнберга больше тридцати лет назад, устраивал исполнения его сочинений и

т.д. И если бы не его помощь, Вайнберг мог умереть на 10 лет раньше. Его спасло лекарство, которое в то время было только в аптеках Швеции и Германии (теперь есть и у нас), и Томми его регулярно присылал.

Но есть дружба, а есть более объективное понимание художественной значимости... Кого из современников он особенно ценил?

О Шостаковиче или, скажем, Мясковском, я не говорю. Он очень высоко ставил музыку Бориса Чайковского, Галины Уствольской, Бориса Тищенко.

Симфонии и Винни-Пух

Самое время спросить: а что вам ближе всего из огромного наследия Вайнберга – оперы, симфонии, камерная музыка?

Как известно, я – не музыкант и осторожно говорю на эти темы. Но все же – симфонии. Кстати, ведь известно, что «Пассажирку» он называл оперой-симфонией, подчеркивая соединение этих начал.

Можно сколько угодно сетовать, что симфонии или оперы Вайнберга знают немногие, – а можно обрадоваться, что Винни-Пуха знают все. Кстати, Андрей Макаревич в одном из интервью сказал, что взял в руки гитару, чтобы сыграть песню из «Последнего дюйма» – тот самый блюз Бена («Какое мне дело до всех до вас...»). Моисей Самуилович относился к прикладной музыке как к источнику заработка?

В общем, да, но с той же серьезностью и ответственностью, как и ко всему остальному. Часто сетовал, что бывали ситуации, когда работать с режиссером было трудно, и лез он, куда не надо – а результат был замечательный, все на месте. И все капризы этим оправдывались. А иногда и режиссер был «легкий», и работалось легко – и фильм тоже легкий (в том смысле, что не будь его, – мы бы почти ничего не потеряли).

«Сказка может и закончиться...»

То, что сейчас происходит с творчеством Вайнберга, похоже на сказку. Или – на невероятную фантастическую картину. Было забвение, темнота,

Люди, пространство, время...

«Залитая солнцем палуба корабля, идущего в океан. На палубе, любясь чудесным видом, стоят Вальтер и Лиза...» – так беспечно и непринужденно начинается один из самых страшных и мучительных оперных сюжетов. О своем воплощении сценографии в опере «Пассажирика» рассказывает театральный художник Лариса Ломакина.

Лариса, эта ваша первая работа с Сергеем Широковым? Как вас свела судьба?

Да, первая. Серёжа видел несколько наших совместных работ с режиссером Константином Богомоловым и, думаю, ему нравилась форма визуализации. Он нашел меня и пригласил в проект как сценографа. Очень простая история.

Как складывается ваша совместная работа сегодня?

У нас большая команда и, естественно, режиссер в ней – самый главный человек, мозг, генератор идей. Я помогаю Серёже со сценографией, есть ребята, которые занимаются проекциями, есть замечательный художник по свету, прекрасный модельер, технические службы, которые пытаются все объединить. И в целом, мне кажется, у нас дружный коллектив. Это сложный проект и, разумеется, возникают трудности, которые решаются по ходу работы. При этом режиссер не пользуется своим правом беспрекословного вето, и это замечательно.

У меня не большой опыт работы в музыкальном театре, но мне всегда хотелось поучаствовать в создании оперы. Я делала всего один мюзикл «Обыкновенное чудо» с режиссером Иваном Поповки и концертную версию «Пиковой дамы» П.И. Чайковского в усадьбе Кусково. Поэтому когда Серёжа предложил совместную работу над «Пассажирикой», само слово «опера» произвело на меня сильное впечатление. А когда я услышала, о чем это произведение и кто его автор, это только добавило интереса к работе.

Не могли бы вы подробнее рассказать о сценографии проекта?

В нашей опере есть разные места действий: корабль (каюта, коридор, каюткомпания, палуба) со своей корабельной жизнью – и концлагерь (точнее его внутреннее пространство) из воспоминаний героини. Конечно, можно было пойти формальным путем и объединить на сцене корабль и Освенцим. Но мы с ре-

жиссером выбрали свою дорогу и создали несколько конкретизирующих визуализацию пространств.

Безусловно, как любой сценограф я ограничена географией и территорией сцены. У меня нет, к сожалению, волшебной палочки, и я не могу сцену раздуть, увеличить, вдруг неожиданным образом получить карманы или изменить высоту. Я оперирую тем, что есть. Главные люди на спектакле – это зрители. И наша основная задача – все происходящее на сцене должно быть видно и слышно в зале.

В театре мы столкнулись с проблемой небольшой площади сцены, где практически нет дополнительных технических помещений. При такой активной смене пространств в опере встал естественный вопрос: куда девать корабль? Не топить же его! Поэтому мы придумали подвижную систему декораций. В те времена, когда была написана опера, на сцене использовались задники. Они поднимались, опускались, и активного движения декораций не предполагалось. Но тогда «Пассажирику» так и не поставили, поэтому мы выбрали свой путь.

Правда ли, что на сцене будет вода?

Да. Не люблю это слово, но вода – так называемая фишка спектакля. Во-первых, действие оперы происходит на корабле. Во-вторых, вода связана с отражением, воспоминаниями, философскими мыслями. Это поможет создать особенную атмосферу.

По образованию вы архитектор. Помогает ли это в организации сценического пространства?

Архитектурное образование помогает мне всегда. Дело даже не в том, что оно дает серьезную техническую базу, напри-

мер, для проектирования тех же декораций. Архитектура – это пространство, а самое главное в пространстве – люди. Если архитектор или сценограф может найти некое правильное применение, правильный образ, правильный размер пространства для тех персонажей, которые становятся живыми людьми на сцене, – это удача.

Как воплощается на сцене время?

Приблизительно. Некий суперлайнер 1950-х–1960-х годов, в первом классе путешествуют дипломат и его жена. Консервативное, сытое время. Исходя из этих представлений, мы создали соответствующие интерьеры. Ощущение перехода в Освенцим нам добавит атмосфера воды и ее проекции. Вода – это проводник времени. Невозможно сбежать от себя, от содеянного тобой, от мук совести. Чем бы ты ни пытался «закрыть» воспоминания, они всплывают на поверхность, становятся ясными, очевидными, и хочется утопить их. Для ощущения документальности, кружения во времени мы выбрали особый язык – черно-белую проекцию.

Вас не пугает тема Освенцима на сцене?

Знаете, Освенцим – очень странное место. Красивая природа, отроги гор и там же – одна из самых страшных «фабрик смерти». Это сочетание повергает в ужас. Мне не хотелось изображать на сцене просто лагерные дома (в Освенциме они вовсе не страшные), мне хотелось погрузиться в пространство ужаса и безысходности, где в жестких условиях существования люди проявляли самые человеческие чувства. Они любили, надеялись, верили, дружили и переживали. У нас не будет фотографического восприятия Освенцима, но некоторые детали (например, забор, система нар) мы постарались реконструировать. Конечно, в лагере не было никакой воды, как у нас на сцене, но именно она дает ощущение сакральности бесед героев, их надежд и любви.

*Беседовала
Наталья Лантеева*



Сцена из спектакля

«Хочу, чтобы зритель задумался...»

Работы телережиссера Сергея Широкова знакомы многим. В его послужном списке – главные развлекательные программы канала «Россия»: Всероссийский конкурс молодых исполнителей «Синяя птица», телевизионная премия «ТЭФИ», новогодние «Огоньки» и многие другие. Он же подготовил большинство номеров российских участников для международного конкурса «Евровидение» – взрослого и детского. Постановка оперы М.С. Вайнберга «Пассажирка» в Новой Опере – дебют Широкова в театре. Мы встретились с режиссером за несколько дней до премьеры.

Сергей, как же вы не добрались до оперы раньше?

Я всегда хотел работать на телевидении, это был мой сознательный выбор. Но также я всегда знал, что должен попробовать себя в театре, сделать что-то необычное, интересное. После шестнадцати лет работы на телевидении я понял, что этот момент настал.

Мне казалось, что я знаю всю музыку. Вообще всю. У меня музыкальное образование [Сергей – выпускник РАМ им. Гнесиных. – *Здесь и далее прим. ред.*], я в какой-то степени меломан, очень люблю и оперу, и симфоническую музыку. Но оперу «Пассажирка» я не знал. Случайно в Америке увидел афишу и тут же заинтересовался этим произведением. Узнал, что это опера советского композитора Вайнберга и что она о Холокосте... Тогда я решил попробовать свои силы в оперном театре. Поначалу произведение показалось мне крайне сложным...

В чем же его сложность?

Во-первых, в музыкальном языке, фактуре. Музыка XX века – вообще непростая. Во-вторых, тематика. В прошлом веке произошло много ужасных событий, они были отражены в творчестве художников, писателей, композиторов. Но другой оперы о Холокосте, пожалуй, нет и, скорее всего, не будет.

Актуальны ли проблемы, затронутые в «Пассажирке», для современного зрителя?

Конечно. Понимаете, «Жизнь за царя» и «Борис Годунов» актуальны до сих пор. Почему? Время идет, а события происходят, в сущности, одни и те же. Меняются только нюансы и то, как человечество эти события воспринимает. Холокост был очень страшным явлением, и не хочется об этом говорить или пророчить, но XXI век, думаю, переживет похожие события, только в другом контексте.

Вы говорили, что «Пассажирка» – психологическая драма. В чем это проявляется?

Для меня драма – в образе Лизы, в трансформации и ломке человека. В этом напряжение всего спектакля: человек, который сделал что-то плохое, потом обязательно ответит за это. Я не верю, что самый страшный злодей когда-нибудь не вспомнит о том, что он сделал. Лиза не может уйти от своих деяний, как бы она ни хотела их забыть, как бы они с Вальтером ни убеждали себя (в седьмой картине), что они тут не при чем, что не одни они такие.



Вальтер – Д. Пьянов, Лиза – В. Пфистер

Конечно, тема ужасов Холокоста в опере идет сквозной линией, но главное для меня – именно воспоминания Лизы. Повторюсь: человек, совершив плохой поступок, не может это забыть, и когда-нибудь он это обязательно пропустит через себя. В опере это происходит через 20 лет – за такое время чего только не забудешь. Но вот надзирательница встречается со своей узницей и проходит сквозь тот же Освенцим.

То есть акцент сделан на совести бывшей эсэсовки?

Понимаете, совесть у каждого своя, и она – орудие справедливости. Рано или поздно именно совесть заставляет человека остановиться. Порой эта остановка – смерть.

Боже, неужели вы убиваете Лизу?!

Нет, она сама себя убивает! В партии Вайнберга последняя сцена Лизы –

ее встреча с Мартой лицом к лицу на корабле. А я с самого начала понял, что она должна остаться на сцене до самого конца, вплоть до эпилога. Она должна смотреть на своих замученных заключенных, должна их видеть. Она меняется, трансформируется, пока помнит, – вот что самое интересное, вот где психологическая драма.

А что же тогда с образом Марты?

В нашем случае Марта – не образ человека в традиционном реалистическом смысле. Смотрите: в сцене в бараке нам показаны мысли каждой заключенной.

Бронка молится, хотя и не уверена, существует Бог или нет, – это отчаяние, ведущее в никуда. Хана думает о том, что скоро умрет. Власта мечтает потанцевать. Иветта вообще не понимает, куда она попала. У каждой достаточно приземленные, простые, бытовые мысли. А у Марты с самого начала огромная задача – весь мир должен узнать, что было в Освенциме. Она – архетип народа, символ всего человечества. Как часто

и бывает, все самое сильное заложено в самом маленьком и нежном, в молодой хрупкой женщине.

Что должен знать зритель до того, как прозвучит третий звонок?

Что любое его действие не остается бесследным. Что мы в ответе за каждый свой шаг.

Я имела в виду особенности постановки, а вы говорите о жизни вообще.

А здесь без философии никуда. Я как-то уже говорил, что «Пассажирка» по композиции похожа на античную драму, она математически выстроена и близка к ней по масштабу затронутых проблем. У каждого режиссера есть своя сверхзадача. Для меня она в том, чтобы каждый зритель задумался. Не привычное послевкусие («да, было круто, красиво, спели здорово»), – нет! Хочу, чтобы люди вышли и думали.



Тадеуш – А. Гарнов, Марта – Н. Креслина, Лиза – В. Пфистер

Вернемся из философии к практической части. Постановка потихоньку входит в финальную стадию. Как ощущения?

У нас еще много работы, ведь спектакль состоит из огромного множества мелких деталей. Да и актерам непросто, потому что я им ставлю непривычные задачи: прошу их не играть, а просто находиться в пространстве сцены.

Как это – не играть?

У оперных певцов есть такая особенность: каждая нота влечет за собой физическое движение. Я же пытаюсь вернуть их в бытовое состояние, где невозможно пластическое, плавное движение, например, руки, вообще движение в такт. Мы идем против музыки, не танцуем в ритме оркестра. Действие должно жить по законам психологического театра. На первых репетициях было нелегко. Актеры, наверное, думали: пришел с телевидения, несет нам какую-то ерунду. Но сегодня я вижу, что они поняли, чего я от них хочу, и все у нас складывается. Иногда их «заносит» – мы это называем балетом.

Как ваш телевизионный опыт отражается здесь, в театре?

Он мне очень помогает. Но и контрасты радуют: телевидение обязывает к динамичной, скоростной работе, к быстрому принятию решений, а театр позволяет подумать и дает на это время. Вы знаете, все в жизни правильно. Мне надо было пройти школу телевидения, чтобы прийти

сюда. Сегодня я счастливый человек: я ставлю именно эту оперу и в этом театре. Это правда, я счастлив.

У вас выдающаяся команда: сценарист – театральный «гигант» с колоссальным опытом, великолепный художник по костюмам, наш главный дирижер. Хорошо ли вам вместе работаете?

Да, наша команда сложилась идеально, как кусочки пазла. С Игорем Чапуриным мы работаем очень давно, на телевидении выпустили немало хороших проектов: практически все номера, которые я делал для «Евровидения», мы готовили с ним. Он прошел огромную школу жизни, с ним я себя чувствую уверенно и спокойно. Я даже не рассматривал другие кандидатуры. Если мне посчастливится и дальше работать в театре, костюмами заниматься, конечно, будет Чапурин.

Лариса Ломакина – подарок для меня. Я большой фанат Константина Богомолова [Л. Ломакина – его постоянный соавтор] и очень хотел, чтобы художником «Пасса-

жирки» была именно она. Мы встречались все лето, практически каждый день, продумывали каждую сцену, каждую деталь. Это мегапрофессионал в театре. Мне кажется, для любого режиссера работать с такими людьми – счастье.

Добавлю: Лариса часто говорит, – я читала ее интервью и слышала, как с ней беседовала моя коллега, – что она не действует как самостоятельный художник, а прислушивается к режиссеру и выполняет его желания, его волю.

Просто Лариса – гениальный психолог. Она слушает и слышит. У режиссера фантазия бьет во все стороны: хочу одно, другое, пятое, десятое. Но Ломакина начинает с ощущений. Большое пространство или замкнутое? Светлое или темное? И с помощью этих, казалось бы, абстракций мы пришли к тому, что сейчас видим на сцене.

Через несколько минут начнется первая оркестровая репетиция, за пультом встанет Ян Латам-Кёниг. Как сложилось сотрудничество с дирижером?

Я изучал дирижирование и работаю с партитурой очень детально. Мы с Яном во многом сошлись. Опера Вайнберга молодая (в том смысле, что она дошла до зрителя совсем недавно), и свою основную задачу маэстро видит в том, чтобы донести ее с детальной точностью темпов, штрихов, музыкального текста в целом. Мы с Яном нашли идеальный подход друг к другу. Разумеется, у нас есть разногласия, как у любых художников, и я сейчас волнуюсь – не знаю, как пройдет первая совместная репетиция. Но я уверен, что мы преодолеем все трудности. После репетиции мы всегда обсуждаем все наши проблемы, созваниваемся, встречаемся и разговариваем. Это дорогого стоит. Когда есть контакт, желание работать друг с другом, – тогда и результат радует.

Беседовала Ольга Порошенкова

«Глубина и сила этой музыки неоспоримы...»

О работе над оперой М.С. Вайнберга «Пассажирка» рассказал музыкальный руководитель и дирижер постановки Ян Латам-Кёниг.

Не секрет, что музыка Мечислава Вайнберга долгое время оставалась в тени. В настоящий момент в России возрождается интерес к творчеству композитора, особенно к его операм. После недавней громкой премьеры «Пассажирки» в Екатеринбургском театре оперы и балета свою версию произведения представляет московская

Новая Опера, а через несколько дней в Большом театре России состоится премьера еще одной оперы композитора – «Идиот». Исполняется (хотя и ограниченно) камерная музыка Вайнберга. А симфоническая еще ждет своего часа. Часто ли Вайнберга исполняют на Западе?

Я могу сказать только об операх, по-

скольку его симфоническая музыка на Западе практически неизвестна. Впрочем, единственная опера, которая известна на Западе, – та же «Пассажирка». Мировая премьера сценической версии состоялась на Брегенцком фестивале. Затем она была поставлена в Лондоне, во Франкфурте-на-Майне, в Чикаго, а также, насколько я знаю, в Хьюстоне. Так

что Вайнберг известен на Западе только благодаря своей опере «Пассажирка».

В жизни Мечислава Вайнберга огромную роль сыграл Шостакович, который оказал значительное влияние и на творчество младшего коллеги. В свое время Вайнберга считали, прежде всего, последователем Шостаковича, хотя теперь не вызывает сомнений, что эти два художника взаимно обогащали друг друга. Как Вы считаете, удалось ли Вайнбергу создать свой индивидуальный творческий стиль и в чем его особенности?

Влияние Шостаковича на творчество Вайнберга несомненно. Но если бы меня попросили измерить это влияние в процентном соотношении, то я бы предположил, что оно составляет около 30 процентов. Помимо этого, я нахожу в стиле Вайнберга довольно значительное влияние немецкой музыки, в частности, таких композиторов, как Пауль Хиндемит, Пауль Дессау и ранний Курт Вайль. И, конечно, нельзя недооценивать значение еврейской музыкальной традиции в творчестве этого композитора. Также мы не должны забывать, что Вайнберг много писал для кинематографа. И подчас элементы киномузыки и сама атмосфера кино проникают и в его академические произведения, – это заметно и в «Пассажирке».

Написанная в 1968 по заказу Большого театра, опера «Пассажирка» при жизни автора не увидела свет. Существуют разные объяснения этого факта. Сам Вайнберг в общении с либреттистом Александром Медведевым с горькой иронией отмечал: «Наша опера – это музыкальный граф Монте-Кристо. По ложному доносу она бессрочно заключена в моем рабочем столе». Как Вы думаете, было ли это закономерным и в чем актуальность этой оперы сейчас?

По моему мнению, премьера «Пассажирки» не могла состояться при жизни автора по нескольким причинам. Во-первых, я полагаю, существовали политические причины, о которых свидетельствует и приведенное вами высказывание композитора. Вторая причина – это историческая дистанция. В 1960-е еще слишком рано было ставить оперу об Освенциме. Прошло слишком мало времени после окончания Второй мировой войны. Многие люди, выжившие во время войны, – как узники концлагерей, так и работавшие там надзиратели, – в

1960-е годы были еще живы. Европа, особенно Германия, не была готова к опере об Освенциме. Рана была еще слишком свежа и кровоточила.

Приведу один пример. В 1949 году, спустя 4 года после окончания Второй мировой войны, Вильгельм Фуртвенглер был приглашен на пост главного дирижера Чикагского симфонического оркестра. Это вызвало шумный протест, особенно со стороны еврейского сообщества. Как человек, занимавший пост главного дирижера Берлинского филармонического оркестра в нацистской Германии, может работать в Чикаго! Многие знаменитые музыканты, такие, как Исаак Стерн, Артур Рубинштейн, Яша Хейфец заявили в открытом письме: если этот дирижер придет, то они никогда не будут играть в Чикаго! Потому что в то время Фуртвенглер ассоциировался с гитлеровским режимом. Хотя известно, что он не поддерживал нацизм, но поскольку не хотел жертвовать своей музыкальной карьерой, то остался в Германии в период войны.

Сегодня, когда после окончания Второй мировой войны прошло более семидесяти лет, мы можем более объективно взглянуть на те страшные события. 27 января отмечается Международный день памяти жертв Холокоста. Освенцим стал всемирным символом Холокоста и небывалой жестокости человека к человеку. Я был в Освенциме несколько раз. Поскольку меня всегда интересовала история XX века, я хотел увидеть это место своими глазами. Я был глубоко потрясен, и вот почему. Каждый из нас – индивидуальность, мы можем враждовать с другими, с кем-то, кто делает нам что-то плохое. В обычной жизни также бывают случаи убийства человека человеком, и мы можем найти этому теоретическое объяснение. Но когда вы приезжаете в Освенцим, вы видите огромные комнаты, наполненные бесчисленными вещами жертв концлагеря. Например, комнату, заполненную одними только очками или другую, полную детских игрушек... Когда же видишь помещения, в которых узники погибали, чувствуешь нестерпимую физическую боль. И невозможно понять, каким образом человек может вести себя так жестоко по отношению к стольким людям, которых он даже не знает!

Очень сложно описать ощущения, которые остаются после посещения этого места... Посетителям там показывают документальный фильм с кадрами

освобождения Освенцима солдатами Советской Армии. Я также видел еще один фильм, в котором брали интервью у русского кинооператора – первого, кто сделал киносъемку в освобожденном Освенциме. И он рассказал удивительную вещь: «Обычно, когда я снимаю, то думаю о свете, композиции, ракурсе... Но, когда я оказался в Освенциме, я был настолько шокирован, что тут же забыл обо всех этих моментах и начал просто снимать!»

Британцы испытали подобные чувства, освобождая концлагерь Берген-Бельзен в Западной Германии. Когда они туда вошли и стали снимать кинохронику, они заставили всех немцев – жителей близлежащего города – прийти в Берген-Бельзен и увидеть весь ужас, который творился в концлагере. В Освенциме было иначе, поскольку он находился на территории оккупированной Польши. Кстати, кадры, напоминающие кинохронику Освенцима, используются и в нашей постановке оперы «Пассажирка».

Перед Вайнбергом стояла непростая задача: передать музыкальными средствами гнетущую атмосферу Освенцима. Он нередко использует медленную «тихую музыку», вызывающую большое эмоциональное напряжение...

В музыке своей оперы композитор стремится подчеркнуть контраст между сценами на корабле и душераздирающими сценами в концлагере. И в этом случае для дирижера очень важно максимально придерживаться партитуры, поскольку 95 процентов указанных композитором темпов – абсолютно верные (лишь в нескольких моментах темпы слишком быстрые, и певцам сложно проговаривать текст). Медленные эпизоды сцен в Освенциме должны исполняться по-настоящему медленно, чтобы подчеркнуть отчаяние и безысходность этого места.

Должен признаться, что на эмоциональном уровне мне необычайно трудно дирижировать этой оперой. Мне приходится заставлять себя дистанцироваться, чтобы исполнить оперу до конца. Вместе с тем я считаю «Пассажирку» абсолютным шедевром. Вероятно, живи Вайнберг в наше время, что-то было бы написано иначе, возможно некоторые сцены он сократил бы. Но в целом глубина и сила этой музыки неоспоримы, и моя задача как дирижера – донести это до слушателя.

Беседовала Юлия Москалец

страшные 1990-е годы, когда он умирал практически в полной неизвестности (мы помним, как в эти годы жили большинство наших людей, сама страна). И вдруг – как будто в совершенно темной комнате включили освещении мощностью в несколько тысяч ватт. Вайнберг стал модным. Чаще подобная известность приходит постепенно. А тут – практически мгновенно. Было ли у вас предчувствие в те ужасные годы? И, простите, как вы относитесь к тому, что в один прекрасный день пресловутый свет снова выключат? Есть ли горе или досада, что сказка опоздала, потому что М.С. уже нет с нами?

В 1999 году скрипачка Елена Прохорова организовала первый Фестиваль музыки Вайнберга в Москве. И когда она первый раз позвонила, дочь Анна спросила, кто это. Я ответила: «Одна скрипачка, хочет фестиваль организовать. Да рассосется...» Думала, что не получится, – а получилось. Нет чувства горечи, для меня умерший человек – все равно живой. И М.С. наверняка все слышит...

А у меня это торжество справедливости как-то в голове не укладывается. Ваше спокойствие говорит о внутренней готовности к тому, что мода на Вайнберга может пройти?

Я это допускаю. Вот бывает, что сегодня полки магазинов уставлены сочинениями композитора или писателя, а завтра ничего нет.

Я совсем не думаю, что теперь все будет держаться на этом уровне.

Тем более, что само не держится – надо держать, а в связи с тем, что М.С. не любил всей этой суеты, – возвращаемся к сказанному... Невозможно в одном интервью охватить всю проблематику, связанную с пропагандой наследия Вайнберга, – монографии, исполнение и издание сочинений, архив...

Кстати, архив Вайнберг оставил почти в идеальном порядке. Все было сложено по опусам. Сейчас все оцифровано. Что касается писем, – их очень

мало. В основном, это наша переписка. Вот недавно Ирина Антоновна Шостакович предоставила несколько писем. Большинство друзей или жили в Москве, или часто приезжали. И, в основном, они перезванивались или встречались. А мы друг другу писали, конечно. Одно время мы расставались летом – по состоянию здоровья мне нужно было дышать мор-



Тадеуш – А. Гарнов,
Марта – Г. Бадиковская

ским воздухом. Тогда не было современных лекарств. Я не говорю о начале романа, когда он часто писал письма: вы же знаете, что такое влюбленный человек!

«Во сне рука нажимала воображаемую клавиатуру...»

Есть у Вайнберга замечательные слова: «Мне кажется, что почти любой миг в жизни настоящего художника в каком-то смысле работа». Они стали

заголовком материала Людмилы Никитиной («Почти любой миг жизни – работа»; журнал «Музыкальная академия», № 5, 1994). Конечно, мы помним, что Людмила Дмитриевна – автор первой прижизненной монографии «Симфонии М. Вайнберга», вышедшей в 1972 году. А как этот трудовоголизм выглядел на практике?

К примеру, между окончанием одного сочинения и началом другого могла пройти неделя. И это время он метался, как зверь в клетке. И говорил: «Все, исписался, я больше не композитор. Ну ладно, ну ничего, и на том спасибо». У него была забавная привычка – дремать днем в окружении семьи. В этот момент мы выходили, потом он просыпался. А дремал неглубоко. Но почему я вспомнила – в это время рука нажимала воображаемую клавиатуру. Вы видели, как собаки спят? Они во сне лапами перебирают, как будто бегут... Когда он уже тяжело болел, мы к кровати дощечку прикрепили, чтобы он мог записывать. И уже перед смертью он мечтал, чтобы ему заказали сочинение «Альбом Шагала». Сам он уже не мог работать, но думал, что заказ как-то мобилизует. И слушал музыку до последних дней. Особенно Малера.

P.S.

Как-то Милочка [пианистка Людмила Валентиновна Берлинская] – она тогда совсем молодая была – должна была сдавать экзамен по полифонии, и ей требовалась fuga. Она позвонила и сказала: «Дядя Метек, напишите, пожалуйста, только папе [Валентин Александрович Берлинский, легендарный виолончелист, основатель Квартета имени Бородина] ничего не говорите!» М.С. так старался попроще сделать! И Милочке «5» поставили. Видимо, ему удалось обмануть педагогов. А может, и не удалось, – но ведь не докажешь!