

# ВЕШАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕШАЛКИ»

#### B HOMEPE:

1,2,7 стр. Мировая премьера оперы «Школа жён» 3,4 стр. К Юбилею Русланны Григорьевны Орешкиной

5,6 стр. «Князь Игорь» в Лондоне. Интервью с Яном Латамом-Кёнигом

8 стр. Лондонская пресса о спектакле «Князь Игорь»

#### «Школа жён»: три взгляда

Мировая премьера оперы Владимира Мартынова «Школа жён» в постановке Юрия Любимова пройдет 20 и 21 мая на сцене театра Новая Опера. Будущий спектакль привлек всеобщее внимание задолго до своего рождения. И, безусловно, главной причиной стало имя Юрия Петровича Любимова — корифея мировой театральной режиссуры; ему также принадлежит либретто оперы.

Идея спектакля «Школа жён» возникла у Любимова несколько лет назад, но по разным причинам он не мог реализовать замысел, однако и не оставлял его. По словам Владимира Мартынова, первая фраза, произнесенная Юрием Любимовым после выхода из перенесенной несколько лет назад комы, была: «Как поживает моя «Школа жён»?»...

Незадолго до премьеры собеседниками «Вешалки» стали композитор и философ Владимир Мартынов, музыкальный руководитель спектакля Дмитрий Юровский и режиссер спектакля и «правая рука» Юрия Любимова Игорь Ушаков.

## Владимир Мартынов: (HE)Возможность оперы

Владимир Иванович, в этом проекте вам пришлось писать музыку на уже готовое либретто Юрия Петровича Любимова. С каким алгоритмом вы подошли к решению задачи?

Первая реакция: это невыполнимо, это «не мое». В трех предыдущих операх я сам составлял либретто, продумывая каждое слово, а здесь пришлось работать с готовым материалом. В данном случае помогли тексты Козьмы Пруткова, — их много в либретто и они показались мне интересными. Именно от них я отталкивался, и постепенно что-то сложилось.

В опере «Школа жён» мне удалось провести свою концепцию, контрапунктирующую с концепцией Юрия Петровича Любимова. Возьмем пару Король и Мольер: симпатии Любимова — на стороне Мольера, мои же — на стороне Короля, у которого, однако, нет вокальной партии. Для меня Мольер — это как «восстание Полишинеля», образ, в большей степени связанный с «Петрушкой» Стравинского. Он и покорный, и подобострастный, и восстает против короля, и, в конце концов,

погибает. В то же время с актерами он – тиран. Причем во всех своих проявлениях Мольер искренен.

Образ Короля связан для меня с важной темой. Вот сейчас принято говорить: «великий художник». А ведь великого художника не бывает без великого заказчика! Ботичелли не было бы без Лоренцо Великолепного, Леонардо - без Франциска I. а Дюрера – без императора Максимилиана. То есть все забывают, что существовали те люди, ради которых творилось это искусство. Более того, когда исчезают великие заказчики, исчезают и великие художники. В наши дни не может быть великого художника, потому что нет его великого собеседника. В качестве музыкального примера можно привести историю создания И.С. Бахом «Музыкального приношения». Прусский король Фридрих II дал композитору тему и предложил сочинить на нее трех- и шестиголосную фуги. Со второй задачей Бах первоначально даже не справился! Вот какими бывают взаимоотношения власти и художника. Позже композитор все-таки исполнил же-

#### Акценты месяца:

колонка главного редактора

В минувшем месяце лауреатами Российской национальной театральной премии «Золотая маска» стали два блестящих музыканта, тесно связанных с Новой Оперой. Главный дирижер театра Ян Латам-Кёниг покорил высокое жюри трактовкой «Тристана и Изольды». Напомню, в минувшем году Новая Опера впервые за полтора столетия представила вагнеровский шедевр в Москве.

За выдающийся вклад в развитие театрального искусства премии «Золотая маска» был удостоен Народный артист СССР, главный дирижер Новой Оперы в 2006-2011 годах, маэстро Эри Клас. В непростой момент в истории театра Эри Эдуардович протянул ему руку помощи; во многом, его усилиями Новая Опера сохранила высочайший исполнительский уровень, заложенный основателем Новой Оперы, Евгением Владимировичем Колобовым. Незабываемым событием стал заключительный концерт Международного фестиваля «Два мастера — два мира». посвященного 200-летию со дня рождения Р. Вагнера и Дж. Верди (10 ноября 2013); великий бас Матти Салминен с оркестром под управлением Эри Класа исполнил фрагменты опер обоих композиторов.

От имени коллектива театра редакция «Вешалки» поздравляет лауреатов; надеюсь, к нам присоединятся и зрители.

До новых встреч в Новой Опере!

Михаил Сегельман

лание короля и написал шестиголосную фугу на королевскую тему. — *Прим ред.*]. Великое искусство возможно только там, где есть великая власть. Я говорю не о тоталитарном режиме, а об интеллектуальном и духовном уровне.

Приступая к «Школе жён», на какую оперную модель вы ориентировались?

Конечно, либретто не оставляло никаких сомнений, что это опера-буффа. А оперные модели здесь разные – и барочная, и опера XIX века. Нельзя было обойти стороной Стравинского с его операми «Мавра» и «Похождение повесы». Это связано с особенностью либретто, в котором используются тексты разных эпох: Мольер, Козьма Прутков, Булгаков. К примеру из того же Пруткова берется статья «Спор греческих философов об изящном», в которой автор пародирует стихотворения русских поэтов XIX века на античные темы. А мне надо было написать пародию на пародию, да еще красиво звучащую, чтобы ничто не мешало наслаждаться оперным меломанам.

Вообще вопрос музыкального языка в этой опере не так важен. Главное было создать ситуацию. Смысл ее таков: Мольер и актеры его театра готовятся к встрече Короля, перед которым они должны сыграть некую пьесу Мольера. При этом у Мольера с актерами полное непонимание, доходящее до скандала. Те не выучили свои роли, но Мольер изо всех сил заставляет их ре-

петировать. Так или иначе, они разыгрывают сцены, которые планируют показать Королю. Но тот так и не появляется...

Основная тема оперы связана с Мольером и актерами, и на этот стержень нанизываются различные сцены: упомянутый «Спор греческих философов об изящном», сцена Князя и Княгини (по драматической по-

словице «Блонды» Пруткова). Есть эпизод из «Мещанина во дворянстве» Мольера с господином Журденом и учителями танца, музыки и философии. Все это разыгрывают сами актеры, поэтому у каждого солиста — по несколько ролей. Тот же Мольер предстает то Учителем философии, то Бароном. А древнегреческие философы (два контратенора) в другом эпизоде становятся Учителем танцев и Учителем музыки.

Каков состав оркестра и какая роль в этой опере отводится голосам?

Использован тройной состав оркестра, и его роль в опере весьма значительна. Несмотря на то, что это опера-буффа, мне близки оперные концепции Вагнера и Рихарда Штрауса, в которых голоса не превалируют, а вплетаются в оркестровую ткань. В любом случае это произведение далеко от итальянской оперы (Доницетти, Беллини), хотя в бытовых эпизодах я использую речитативы по типу монтевердиевских. Вообще же здесь подразумевается широкий

круг опер — от Монтеверди до Р. Штрауса и Стравинского. То есть, всё, что в опере нам знакомо, можно услышать и в «Школе жён».

Как комическое начало выражается музыкальными средствами?

Я пытаюсь избегать прямого комизма в музыке. Скорее комическое выражается опосредованно. Скажем, в пародийном эпизоде «Спор греческих философов» музыка — это абсолютная красота без всякого юмора. Но вся эта прекрасная музыка накладывается на пародийный текст. Открытый юмор проявляется лишь в коллизиях Мольера с актерами или в сцене «Мещанин во дворянстве». Например, в эпизоде, где учитель философии обучает г-на Журдена произносить гласные А, Е, О, И..., я оркестровал вокальные упражнения из «Самоучителя» Полины Виардо, так что это огромная цитата с музыкой и текстами.

На какую из сцен приходится кульминация оперы?

МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА 20 | 21 вторник | среда мая

В.И. МАРТЫНОВ. «ШКОЛА ЖЕН» Опера-буффа (12+)

В конце, когда Мольер превращается в открытого бунтаря и восстает против Людовика, а вслед за этим звучит его Ария с лютней. Восстание сменяется смирением и чувством безнадежности. Это и есть кульминация.

В одном из интервью прошлых лет вы открыто высказывались, что опера умерла и сейчас ее написать невозможно. Но вы написали. Значит, — возможно?

«Школа жён» – третья моя опера после «Vita Nova» по Данте Алигьери и «Упражнений и танцев Гвидо». Но это не означает, что я отказываюсь от своих слов. Просто оперы нужно писать, осознавая, что их писать невозможно. Каждое моё сочинение в этом жанре – это опера об опере и о невозможности ее написания. Кстати, сюжет «Школы жён» для этого очень подходит, потому что сам Мольер пытается что-то создать, перебирает разные темы (древнегреческую, бытовую), а у него ничего не получается. Опера никогда уже не займет

того места, которое занимала в XIX веке, когда оперные композиторы олицетворяли национальный дух страны. Две последние великие оперы — «Лулу» А. Берга и «Моисей и Аарон» А. Шенберга, обе незаконченные. А из законченных — «Воццек» Берга. Конечно, оперы писали и позже, и даже очень хорошие, как у Мессиана, но таких резонансных уже не было (я не беру в расчет опыты Ф. Гласса или рок-оперы, а говорю об академической музыке).

На мой взгляд, опера – абсолютно буржуазный вид искусства. Конечно, можно написать ее в авангардном ключе, но она не будет рассчитана на оперного зрителя. Оперный театр — это бархат, лепнина... Люди приходят в так называемый «храм искусства», и зачем композитору против них восставать? Зритель должен получить то, за чем он пришел. Но у меня как композитора в этом случае есть «двойное дно». В каком-то смысле я обманываю публику.

Она приходит за красотой, которую и получает, а если заглянуть глубже, всё совсем не так.

С одной стороны вы говорите, что серьезно пишете красивый дуэт философов, с другой — наоборот, абстрагируетесь. Разве вы не противоречите сами себе?

После «Черного квадрата» К. Малевича и «Писсуара» М. Дюшана писать «красиво» с аб-

солютной серьезностью невозможно. В эту «красоту» можно играть, но играть серьезно. Для меня неприемлемо ёрничанье. Я очень уважительно отношусь к творчеству Шнитке, но его подход мне неблизок. У него показывается красота и тут же допускается фальшь. Это — лобовой прием. Я хочу, чтобы люди принимали красоту за чистую монету. А подвох — где-то внутри, на уровне структуры, вторым или третьим слоем.

Опера называется «Школа жён», но, как известно, из этой пьесы Мольера в либретто нет ни слова. Почему же тогда осталось название?

Это – след первоначального замысла Юрия Петровича. Тем не менее, название очень подходит. Сейчас, при всеобщем феминизме и деградации мужского начала, практически все – жёны. В странах Западной Европы многие министры обороны – женщины. Можно процитировать знаменитое высказывание: «Даже когда я

крашусь, я думаю об укреплении обороноспособности страны». Так что, если преподавать урок, то, конечно, женам. А в опере есть патриархальность, которая уже ушла в прошлое, но Король и Мольер – ее представители.

Можно ли назвать «Школу жён» постмодернистским произведением?

В сознании многих людей слово «постмодернизм» вызывает негативные ассоциации, однако я отношусь к нему нормально. Постмодернизм — это не только эстетическое направление, но и определенное состояние сознания, цифровые технологии, особые производственные отношения. А «Школа жён», несомненно, несет на себе печать эпохи постмодерна.



## Дмитрий Юровский:

## «Современная опера дает простор творчеству...»

По известным причинам, проект «Школа жен» стал резонансным еще до своего осуществления. Давно ли вы знакомы с музыкой оперы?

Сравнительно недавно. Музыка очень логичная, легко читаемая. Придать ей легкость и изюминку – следующий этап работы.

Насколько труппа Новой Оперы в ее нынешнем состоянии отвечает вашим «представлениям о прекрасном»?

Я был приятно удивлен и очень обрадован прослушиваниями. За исключением контратеноров (этих голосов нет в штате театра, и мы их привлекаем со стороны), исполнители всех остальных ролей есть, некоторые уже укомплектованы двумя-тремя составами. Многих солистов Новой Оперы я знаю давно и, соответственно, представляю, чего от них ждать. Мне кажется, что Новая Опера — одна из самых ровных по качеству трупп из тех, с которыми мне приходилось соприкасаться.

Вы никогда не работали с постановочной командой во главе с Юрием Любимовым. Есть абстрактная «соломка», которую можно было бы подстелить в случае коренного несовпадения музыкальной и режиссерской концепции спектакля?

В каком-то смысле, современная, тем более, только что написанная опера дает

больше простора творчеству: нет шлейфа прошлых интерпретаций. И с Юрием Любимовым, и с Борисом Мессерером я связан некоей семейной историей, которая началась три поколения назад. Дай им Бог здоровья! А вообще большая часть моей деятельности происходит на Западе и, в основном, это опера, так что я все время сталкиваюсь с современной режиссурой. Как вы знаете, концептуальная режиссура, вышедшая из немецкого театра, там преобладает, и опыты бывают разные. Но компромисс находится почти всегда; самое главное — двигаться в одном направлении, а не по одной дороге. И я жду постановки.

#### Игорь Ушаков: «Школа жён» — вечная история...»

При всем многообразии влияний, о которых говорит композитор Владимир Мартынов, «Школа жён» скроена, прежде всего, по французскому лекалу комической оперы с разговорными диалогами. Какова в этом случае специфика работы оперного режиссера?

Французская комическая опера — это владение голосом и телом. Требуется острота реакций, быстрота перемещения, соображения. И, конечно, контроль ситуации, «кувыркание в ней». В этом самая большая сложность. Многие артисты, певцы отвыкли от подобной работы. Ведь к комической опере пресловутая «система Станиславского» в чистом виде невозможна.

«Порхать, как бабочка, жалить, как пчела», — говорил великий боксер Мохаммед Али. Речь идет об идеальном симбиозе: петь как в опере, играть, как в оперетте или мюзикле, быть гибким, как в клоунаде?

Именно так! Нужен актер, который всё умеет. Именно это и дает конечному продукту легкость. Владение всеми качествами по-хорошему дезориентирует зрителя, он не понимает, как это всё делается.

Владимир Мартынов часто говорит, что в наши дни нельзя сочинять оперу «на полном серьезе». Каким образом маски, которые надевает и которыми оперирует композитор (от собственно французской оперы до Стравинского), связаны с режиссерскими идеями?

Наш век – циничный, ироничный и даже саркастичный. Мы без сожаления прощаемся. Уходят чувства, настоящие возвышенные отношения. Никто никого не любит и не жалеет. Остаются лишь схемы, ситуации, в которых существуют персоналии. Музыка Мартынова схематична, в ней много нарочитой повторности, назидательности, она, как сказал Юрий Петрович Любимов, шлягерная. И она вращается в верхнем слое, что и делает ситуацию саркастичной...

В какой-то момент создатели спектакля говорили, что опера может быть двуязычной. Реализовалась ли эта идея? Музыка написана для русской публики на русском языке, по-французски звучат лишь несколько фраз. Но переходы игровые, – зритель должен понять изысканность ситуации.

Какова основная идея спектакля?

Творческий человек и власть. Это отношение - с одной стороны, серьезное (ода, гимн, хорал), с другой, - ироничное великолепно передает музыка. Но дело не только в том самом верхнем слое, в политических ассоциациях. Здесь есть творческий человек, и неважно, кто он - актер, режиссер, хореограф. Но каждый раз он спотыкается, встречается с начальником, Королем. Вспомним, как часто (и в России, и не в России) творческого человека прижимают к асфальту. Самое главное - выйти из этой ситуации, не утонуть в халдействе и все-таки сделать то, что ты должен сделать. В этом смысле «Школа жён» - вечная история: формы меняются, а суть остается.

> Материал подготовили Юлия Москалец, Михаил Сегельман

ВЕШАЛКА. Май 2014



Естественно, у онлайн-версии гораздо больше читателей (хотя «на полях» скажу, что я представляю вымирающую породу людей, привыкших переворачивать «живые» газетные страницы). Для Новой Оперы это был первый опыт в одной из западных столиц (имею в виду гастроли театра в целом, включая солистов, хор, оркестр). Многое было поставлено на карту. Критика отмечала превосходное качество хора и оркестра. Но что еще всех поразило — глубина прекрасных голосов, которыми обладает театр; это позволяет спеть пять представлений подряд на высочайшем уровне. Мы показывали спектакли в «Колизее» — доме Английской национальной оперы. Это прекрасный театр, но он известен скорее превосходными постановками, а не превосходными голосами. Его политика петь всё на английском языке, и потому круг приглашенных певцов, в основном, ограничивается англоязычными странами (США, Австралия и т.д.). И наши солисты настолько всех покорили, что некоторые критики приходили на спектакль дважды, на разные составы. Говоря о глубине голосов, я имею в виду не только ведущие партии, но, в особенности, роли второго плана. На Западе часто

бывает, что театр раскошеливается на двух солистов и экономит деньги на остальных ролях. Ha мой взгляд, это ошибка. В одной из статей, опубликованной итальянском международном музыкальном журнале Amadeus и написанной одним крупнейших британских критиков последнего полувека Эндрю Портером [р. 1928; в разное время сотрудничал с газетами «Таймс», «Дэйли Телеграф», «Файнэншл Таймс», а также со знаменитым американским изданием «Ньюйоркер»], подчеркивалось, что в современном мире оперы класс-

ный репертуарный театр — редчайшее явление. Портер говорит об очень важной вещи: творческие принципы, подход, который отстаивает Новая Опера, был характерен для прекрасных европейских театров до Второй Мировой войны. Я бы добавил — до начала 1960-х годов. Посмотрите — ведь в Мюнхене Дитрих Фишер-Дискау и Фриц Вундерлих были частью труппы, команды! И такие театры, где все связаны, поют друг с другом много лет, где спектакли идут регулярно, а актеры знают назубок рисунок роли, встречались, в основном, в Германии, Австрии, Скандинавии. А в наши дни подобные театры исчезают. И качество ансамбля поразило британцев. И, конечно, хор, не только поющий, но и танцующий.

Позвольте повторить вопрос, заданный во время израильских гастролей режиссеру-постановщику спектакля Юрию Александрову: смогла ли публика воспринять глубинный, сакральный аспект сюжета и режиссерской концепции, — или в горячем ожидании Половецких плясок ограничилась знакомыми этнографическими ассоциациями?

Во-первых, оперу в Великобритании совершенно не знают. Примерно четверть века назад был спектакль

под управлением Бернарда Хайтинка в Ковент-Гардене. Между прочим, последний раз русский театр представлял оперу «Князь Игорь» в Великобритании в 1914 и 1919 годах — это была труппа Дягилева. Во втором случае дирижировал сэр Томас Бичем. И, конечно, на слуху только Половецкие пляски. И, кстати, единственные критические нотки касались именно традиционности постановки. Я ее обожаю: по-моему, представлять мощную эпическую историю в супермаркетной упаковке — полнейший абсурд. Но я понимаю природу этой критики. Может быть, кое-кто ожидал прямых политических ассоциаций, например, — Князь Игорь, похожий на Ельцина или Путина...

... Мне кажется, тему отчасти «закрыли» две постановки «Бориса Годунова» Мусоргского — Дмитрия Чернякова в берлинской Штатсопер и Грэма Вика в Мариинском театре.

Конечно. Но что важно: все лондонские постановки последних 10-15 лет — это «режиссерская опера». Я не беру старые спектакли, вроде «Травиаты» в театре Ковент-Гарден. Многие сочинения десятилетиями не идут в традиционных постановках. И люди забывают, как они вообще выглядят. И было некое любопытство, удивление («надо же, привезли традиционную постановку!»). А для зрителей старшего поколения наш «Князь Игорь» был глотком свежего воздуха. Кому-то из критиков не понравились те или иные костюмы. Я это ожидал, и, честно говоря, меня это совершенно не волнует. Многие режиссеры европейских театров ставят оперы не для зрителя, а для группы умных критиков, которые напишут хорошие рецензии. А британской публике постановка очень понравилась: уверен, что мы бы продали и 10 представлений. Интересно, что критик «Файнэншл Таймс», которому не понравились какие-то аспекты постановки, получил очень жесткие комментарии читателей. И здесь, конечно, встает очень важный вопрос: критик сегодня гораздо более уязвим, чем 30 лет назад. Все пишут онлайн, все комментируют. В России критики порой слишком тесно связаны с артистами. И тогда всё, что делает тот или иной исполнитель или дирижер, либо гениально, либо ужасно. У нас в Великобритании несколько иначе. Именно поэтому тот хвалебный хор, о котором я говорил, для всех нас, работающих в Новой Опере, так важен.

#### День рождения Русланны

7 мая 2014 года исполняется 90 лет старейшему сотруднику Новой Оперы, Заслуженному работнику культуры Российской Федерации Русланне Григорьевне Орешкиной. Вместе с Евгением Владимировичем Колобовым она стояла у истоков создания театра и долгое время была хозяйкой нотной библиотеки.

Почти пятьдесят лет отдала Русланна Григорьевна Музыкальному театру имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. На его сцене она исполняла партии Татьяны Лариной («Евгений Онегин П.И. Чайковского), Адины («Любовный напиток» Г. Доницетти), Деспины («Так поступают все» В.А. Моцарта) и многие другие. Закончив сольную карьеру. Русланна Григорьевна стала заведующей нотной библиотекой в том же театре. Но вслед за Евгением Колобовым ушла, чтобы построить новый и стать хранительницей нотного архива. Создавая библиотеку, Орешкина бегала по нотным магазинам, обзванивала театры, списывалась с другими городами, выискивая нотную литературу. Чтобы растиражировать партитуры для солистов, хора, оркестра, она долгие часы стояла у множительных аппаратов, чинила, склеивала, сшивала старые ноты. Этот великий труд в театре чтут по сей день.

Заслуженная артистка России, пианист-концертмейстер Анна Маргулис: «Русланна Григорьевна Орешкина – очень дорогой для меня человек. Несколько лет назад она вышла на пенсию, хотя работала у нас до солидных лет. Теперь, когда она дома и в театре бывает редко, мы с ней созваниваемся, я всегда ее поздравляю с праздниками.

За время нашего знакомства я застала ее в разных «ролях». Когда я молодой девушкой пришла в Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Русланна Григорьевна уже работала там библиотекарем. Перед этим (мне многие рассказывали) она была оперной солисткой, сопрано, спела много партий в театре, ездила на гастроли. У них был замечательный ансамбль с двумя тенорами — Вячеславом Войнаровским и Владимиром Кудряшовым. Со своей концертной программой они объездили весь Советский Союз.

Когда Русланна Григорьевна завершила певческую карьеру, ей сразу предложили работать библиотекарем. Именно тогда мы с ней и познакомились. Мой первый год работы в театре был связан с освоением репертуара, и она мне всегда помогала: предоставляла ноты, подсказывала, где есть купюры, просто советовала.

Она была заинтересована, чтобы я, молодой концертмейстер, вошла в репертуар, а ведь это сложный процесс. С тех пор мы с ней подружились, и я ее очень полюбила.

Когда в театр пришел Евгений Владимирович Колобов, они как-то сразу почувствовали друг друга, начали дружить. С тех пор и до самых последних дней Евгения Владимировича Русланна Григорьевна была близким другом его семьи; бывала у них дома, ездила к ним на дачу и сажала там любимые растения Евгения Владимировича, поскольку хорошо в этом разбирается. Вообще она хорошо разбирается во многих жизненных областях. В каких-то вопросах Русланна Григорьевна была Евгению Владимировичу как мать. Она во всем его поддерживала, могла его покормить, потому что он только пил кофе и курил. А уж сколько она сделала для него по части нот и музыкального материала!.. Когда Колобов уходил из Театра Станиславского, Русланна Орешкина была в числе его горячих сторонников, и, конечно же, вошла в команду, которая последовала за маэстро. Вместе со своей помощницей Ольгой Зеленковой она помогла получить из библиотеки театра заветную для Колобова партитуру оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, по праву принадлежавшую маэстро.

В Новой Опере Русланна Григорьевна первое время заведовала режиссерским

управлением. Для нее эта работа была сложна, поскольку параллельно она вела еще и библиотечные дела. Когда нашелся человек, способный заменить ее в этой должности, она попросила Евгения Владимировича ее освободить и позволить всецело посвятить себя созданию новой библиотеки. А это был огромный труд! Евгений Владимирович стремился исполнять новые произведения, и первый вопрос заключался в том, где взять ноты! Поскольку Русланна Григорьевна была очень общительным, открытым человеком и ее хорошо знали во всех библиотеках Москвы и других городов, она могла доставать для Колобова нужные ноты. На этом поприще она просто творила чудеса! Договаривалась в нескольких местах, давала в обмен другие ноты (и это могли быть двойные, тройные, четверные обмены). Но у Колобова всегда были необходимые ноты. Она присутствовала на всех его репетициях с оркестром и записывала всё, что он просил сделать с нотами: добавить купюру, что-то поменять. Кроме того, она его поддерживала по-человечески. Когда он болел, приходила, успокаивала его, сидела рядом.

Для Новой Оперы Русланна Григорьевна сделала уникальную вещь: создала с нуля нотную библиотеку театра – теперь уже одну из лучших в России. Вместе с Эдуардом Теосовичем Арутю-



ВЕШАЛКА. Май 2014

няном, также работником библиотеки, они сделали очень многое. Бывало, через дирижера Юрия Хатуевича Темирканова или других музыкантов, гастролировавших в театре, в Новую Оперу попадали весьма редкие ноты, и Эдуард Теосович и Русланна Григорьевна могли ночами не спать, чтобы сделать для театра (если было на то разрешение) копию партитуры или оркестровых голосов. Они искали партитуры, которые могут понадобиться в будущем, сборники романсов, камерные сочинения. Евгений Владимирович подарил библиотеке много своих нот и пластинок. Солисты, артисты оркестра тоже несли свои ноты в библиотеку. Это продолжалось 8 - 10 лет с момента создания театра. И вдруг оказалось, что мы получили уникальную богатейшую библиотеку. Теперь уже к нам обращались за редкими нотами.

Затем Русланна Григорьевна создавала каталоги, организовывала нотную библиотеку и в целом была очень скрупулезна в деле ведения библиотечного учета. Казалось бы, певица по первой профессии, она могла быть легкомысленной. Ни в коем случае! Напротив, серьезная, педантичная, она владела всеми секретами библиотечного мастерства: как правильно расставить ноты, как найти необходимое, какое издание лучше – всё это она знала, как никто другой.

Я хочу рассказать, как она относилась ко мне, и, думаю, меня поддержат все мои коллеги-концертмейстеры. Когда я приходила к ней и говорила: «Русланна Григорьевна, у меня завтра репетиция концерта с солистом, но я не могу найти ноты одного произведения». Она отвечала: «Зайди ко мне через час». И тут же обзванивала всех своих знакомых, находила нужные ноты, делала копию. Я любила, когда она надписывала мои ноты. У меня сохранилось огромное количество нот с моей фамилией, выведенной рукой Русланны Григорьевны. Я всегда просила, чтобы она подчеркивала надпись тремя черточками. Вот такой был у нас маленький секрет...

Никогда, ни разу я не получила от нее отказа! А когда начинала ее благодарить, она всегда говорила: «Работай спокойно».

Русланна Григорьевна — очень мудрый человек. Она владеет секретами отношений с людьми: как людей уважать, как относиться к ним по-доброму, быть с ними открытой, поддерживать их. У нее большая семья — есть внуки, правнучка. Всегда она помогала семье, проводила с детьми всё свободное время. И сейчас.

на пенсии, помогает своему внуку и его супруге растить правнучку, которую очень любит».

Заслуженная артистка России, солист Новой Оперы Елена Свечникова: «Русланна Григорьевна — легендарный человек. Мы вместе работали в театре Станиславского. Уже тогда она была Евгению Владимировичу «мамой», заботилась о нем, даже приносила еду из дома, чтобы накормить Маэстро.

Евгений Владимирович ее очень ценил, всегда поздравлял с днем рождения. Мы устраивали концерты-капустники, а однажды он подарил ей пальто.



Русланна Григорьевна — очень организованный человек, она всегда всё успевала, а библиотека при ней содержалась в полнейшем порядке. Какие ноты ни попросишь, она всегда найдет, достанет, принесет. Как музыкант она очень поддерживала нас, ходила на премьеры. Библиотека была для нас домом: мы часто заходили попить чайку, посидеть, пообщаться. С ней всегда легко, потому что она сильная личность, боец, никогда не жалуется, у нее всегда всё хорошо. Она всегда прекрасно выглядит — стройненькая, одевается со вкусом, а раньше всегда носила каблучки.

После смерти Евгения Владимировича Колобова Русланна Григорьевна потихоньку ушла на пенсию, и нам ее очень не хватало. Теперь она посвящает время семье. У нее замечательные внуки, она с ними в прекрасных отношениях, говорят, что она современная бабушка.

Я давно не виделась с Русланной Григорьевной, но 7 мая обязательно ее поздравлю. Не забыть очень просто: День радио – День рождения Русланны».

Заслуженный артист России, солист Новой Оперы Марат Гареев: «Я познакомился с Русланной Григорьевной очень давно, когда пришел работать в Театр Станиславского. Это очень приятный человек, она всегда улыбается, от нее всегда идет позитивная энергия. Она была «мамой» для Колобова, ухаживала за ним, помогала, поддерживала. В новом театре библиотека была очень нужна Евгению Владимировичу, ведь на ней завязаны все – певцы, оркестр, хор. Поэтому для него Русланна была очень важным человеком».

Заслуженный артист России, концертмейстер оркестра Новой Оперы Андрей Балашов: «Я поступил в Театр Станиславского в августе 1990 года, а осенью познакомился с Русланной Григорьевной. Она сыграла очень большую роль в отделении будущего театра Новая Опера от состава театра Станиславского, оказала очень большую моральную и организационную поддержку Евгению Владимировичу и вместе с такими людьми, как первый инспектор оркестра Геннадий Яковлевич Шохман, очень помогла. Думаю, без них наш театр мог бы и не состояться.

Не случайно Евгений Владимирович всегда очень тепло относился к Русланне Григорьевне, на глазах у нас, у оркестра, называл ее «мамуля». Она создала прекрасные традиции в библиотечном цехе. И хотя сейчас состав сотрудников значительно изменился, ее дух буквально витает там, потому что эти добрые, хорошие, сильные традиции, которые она заложила, живут до сих пор. Это очень радует.

Я хотел бы передать Русланне Григорьевне мои поздравления, пожелать хорошего здоровья. Конечно, на таких людях с огромным профессиональным и жизненным опытом всё держится, и в нашем коллективе, и в других областях, и в целом в государстве. Это нравственная основа общества, его дух. А без духа ничто не живо. И духовное начало всегда будет на первом месте. Можно иметь прекрасное оснащение, прекрасное здание, зал, высококвалифицированных музыкантов и специалистов, но если нет духовной составляющей, всё мертво. И я уверен, что благодаря таким людям, как Русланна Григорьевна, наш театр не просто был создан, он жил и живет».

#### Между «Игорем» и «Маской»

Для главного дирижера Новой Оперы Яна Латама-Кёнига апрель стал счастливым месяцем. Сначала он возглавил первые в истории театра гастроли в Великобритании: с 1 по 5 апреля в театре «Колизей» в Лондоне с большим успехом и аншлагами прошло 5 спектаклей «Князь Игорь» (опера Александра Бородина в постановке Юрия Александрова). А 18 апреля Ян Латам-Кёниг стал обладателем Российской национальной театральной премии «Золотая маска» (в номинации «Работа дирижера в опере», спектакль «Тристана и Изольда»). Спустя неделю после гастролей и за неделю до присуждения премии Ян Латам-Кёниг беседовал о лондонском триумфе с Михаилом Сегельманом.

Маэстро, скажем прямо, подготовительный период прошел под знаком не только надежд, но и тревог и страхов. Боялись, состоятся ли вообще гастроли, опасались пустых залов. А в результате — огромный интерес, аншлаги, великолепная пресса. Что дали театру эти гастроли, каковы ваши ощущения сейчас, когда они завершились?

Для театра эти гастроли стали невероятно важным событием. Когда мы говорим об успехе и интересе, вспоми-

нается фраза из письма Оскара Уайльда накануне премьеры одной из его пьес: «Успех — это наука. Если у вас есть условия, вы получите результат». В сущности, это мы и сделали. Вместе с организаторами тура, компанией Ensemble Productions, возглавляемой Ольгой Балаклеец, мы уделили большое внимание паблисити анонсам, релизам в национальной прессе и т.д. Ольга привлекла к сотрудничеству отличного пресс-секретаря, которая до этого работала на Глайндборнском фестивале, и в результате нам было обеспечено внимание ведущих музыкальных критиков Великобритании. Но несколько месяцев назад я понял, что, как ни значительны наши усилия в этом направлении, они не гарантируют полных залов. Вот в Израиле, где в октябре 2013 года мы дали 10 представлений «Князя Игоря», ситуация была совсем иная. Во-первых, зал в Тель-Авиве меньше на 800 мест (1600, а не 2400, как в «Колизее»). Во-вторых (и это главное), — в Лондоне музыкальная жизнь

гораздо интенсивнее. В Тель-Авиве оперная жизнь практически сконцентрирована в одном театре, да и серьезных симфонических концертов — один-два в неделю. В Лондоне нам предстояло конкурировать со всеми. Например, с Маурицио Поллини, Марисом Янсонсом во главе оркестра Консертгебау, с Владимиром Юровским, с премьерой «Женщины без тени» в Королевском театре

Ковент-Гарден [опера Рихарда Штрауса; совместная постановка с театром Ла Скала; режиссер-постановщик Клаус Гут; дирижер-постановщик Семён Бычков — здесь и далее прим. ред.]; Валерием Гергиевым и Лондонским симфоническим оркестром с Денисом Мацуевым в качестве солиста. И мы уделили особое внимание работе с немузыкальной прессой — этим также занимался специальный человек. Плюс, конечно, интервью и беседы на радио и в печати. Два меся-

Ян Латам-Кёниг

ца назад критик газеты «Таймс» Ричард Моррисон сделал большой материал о Перекрестном Годе культуры Великобритании и России, частью программы которого стали наши гастроли. Предвижу вопрос о влиянии политической ситуации и скажу, что это даже пошло нам на пользу. Россия сейчас на устах у всех. Да, существовали определенные опасения по поводу возможных организованных

акций, не имеющих никакого отношения к искусству, — но эти опасения не оправдались. Британская публика — очень честная, она способна разделить политику и культуру. В первый вечер, правда, двое что-то кричали с балкона. Это произошло уже после поклонов, когда занавес опустился, а публика покидала зал. И никто не обратил на это внимания. Вернусь к вашему вопросу. Фотографии спектакля появлялись в ведущих изданиях на следующий день после спектакля

(обычно, как вы знаете, бумажная пресса реагирует «послезавтра»). Несмотря на сложности (мы прибыли в Лондон 31 марта, сцена была готова около 12 часов 1 апреля — в день первого спектакля), часть генеральной репетиции мы провели в костюмах. И на следующий день, еще до появления первых рецензий, как минимум, три ведущие британские газеты разместили фотографии сцен из спектакля (прежде всего, «Половецких плясок»). Ну а затем пошли отклики, крайне позитивные...

В оценке событий настоящий художник руководствуется, прежде всего, внутренними критериями. Но, конечно, оценка «внешнего» мира не только приятна, — необходима. Удовлетворены ли вы реакцией публики, прессы?

С удовольствием скажу, что не было никаких сколько-нибудь негативных оценок музыкального уровня, который продемонстрировала Новая Опера. В частности, спектакли посетили несколько самых строгих и влиятельных музыкальных критиков, представля-

ющих 3 важнейшие газеты — «Таймс», «Телеграф», «Санди Таймс». И я бы сказал, что они соединились в хвалебном хоре. В онлайн-версии газеты «Телеграф» (она появляется на 12 часов раньше «бумажной») было более чем лестное сравнение Новой Оперы с Маричиским театром. Забавно, что в печатной версии это исчезло (правда, онлайн-версии при печатании часто сокращаются).

ВЕШАЛКА. Май 2014 5

### «С музыкальной точки зрения спектакль стал открытием»: отклики британской прессы

В начале апреля состоялись первые гастроли Новой Оперы в Лондоне: в Английской национальной опере было дано пять представлений оперы Александра Бородина «Князь Игорь» в постановке Юрия Александрова. Ведущие британские издания не поскупились на рецензии. Помимо качества постановки и музыки, журналисты живо обсуждали международную политическую ситуацию, гастроли Мариинского театра и постановку «Князя Игоря» Дмитрия Чернякова в театре Метрополитен-опера, схожесть некоторых моментов спектакля с творчеством комик-группы «Монти Пайтон» и мюзиклом «Кисмет» на музыку Бородина. Не углубляясь в эти обсуждения, «Вешалка» приводит выдержки из некоторых рецензий британской прессы.

Мы наблюдали весьма редкое на сегодняшний день явление: слаженную работу «настоящего» театра с постоянным штатом исполнителей, а не антрепризную сборную мировых звезд, наподобие той, что украшала постановку «Князя Игоря» в Ковент-Гарден в 1990 году. С момента поднятия занавеса мы видели и слышали большой молодой хор, убедительный вокально и актерски, в разнообразных ролях: народа, солдат, наложниц - и даже Половецкие пляски. Я никогда не видел, чтобы хор двигался так умело. Многочисленный, уверенно звучащий оркестр под управлением Яна Латама-Кёнига, британского дирижера, с 2011 года занимающего пост главного дирижера театра, играл красочно, живо и чутко.

> Эндрю Портер. http://www.amadeusonline.net/

Русская опера гордится своими традициями, и именно благодаря им в музыкальном и вокальном отношении спектакль получился добротным; но, даже несмотря на это, постановка Александрова в оформлении художника Вячеслава Окунева остается диковинным зрелищем, временами производящим непреднамеренный комический эффект.

> Джордж Холл, «The Guardian», 2 апреля

Можно говорить, что постановка идеологически наивна в своем нежелании погружаться в глубинный смысл славянского текста, но в самом спектакле есть подкупающая честность, и вкупе с убедительностью исполнителей я нахожу эту честность пленительной. <...> Сергей Артамонов (Князь Игорь), похожий на Иоанна Крестителя, излучал тревожное благородство, а Елена Поповская роскошно стенала в Плаче Ярославны.

> Руперт Кристиансен, «The Telegraph», 2 апреля

Постановка Александрова традиционна, как бы вы ни трактовали это слово. Хор большую часть времени был статичен, а солисты применяли технику «park and bark» («стой на месте и смотри на зрителя»), если не считать акробатических этюдов Владимира и Кончаковны в дуэте второго акта. Как бы то ни было, отсутствие безумной режиссуры позволяет сосредоточиться на пении, и тут Новая Опера не разочаровала. Насколько же прекрасно услышать русский хор в полную мощь, когда басы заставляют вибрировать подземные глубины!

> Марк Пуллингер, http://www.bachtrack.com/, 2 апреля

Опера завершается не триумфом, а элегическим хором a capella, скорбящем о поражении Игоря. Таким образом, режиссер выводит на первый план благородство и мужество князя, не делая из него явного антигероя. <...> Оркестр под вдохновенным руководством Яна Латама-Кёнига - выдающийся, с ослепительной и динамичной энергетикой, под стать ошеломляющему, убийственному для глаз зрелищу.

Хилари Финч, «The Times», 3 апреля

... По крайней мере три солиста Новой Оперы, а именно Сергей Артамонов в роли мужественного князя, Елена Поповская, мощно спевшая Ярославну, и Евгений Ставинский – разбитной Галицкий, произвели в Колизее гораздо большее впечатление своим вокалом, нежели их звездные соотечественники в значительно большей по размеру Метрополитен-опере.

Хью Каннинг, «Sunday Times», 6 апреля

Сергей Артамонов создал сильного и мужественного Игоря. <...> В арии из второго акта Артамонов поразил эмоциональной гибкостью исполнения в сочетании с роскошным глубоким басом. Елена Поповская в партии Ярославны продемонстрировала замечательное драматическое сопрано (в ее репертуаре партии Эльзы и Изольды в операх Вагнера), которым она пользуется с большим умом. <...> Алексей Татаринцев в роли Владимира Игоревича исполнил сцену из второго акта изящным резонирующим лирическим тенором. Он прекрасно спел каватину. <...> Агунда Кулаева – характерная певица с темным контральто, впечатляющим и в сольной арии, и в дуэте с Алексеем Татаринцевым. Владимир Кудашев в роли Кончака <...> смотрелся внушительно и арию исполнил с апломбом. Евгений Ставинский создал великолепного князя Галицкого, раскрыв гедонистическую сторону персонажа, а также его томность и коварство. Он продемонстрировал замечательный бас-баритон, отчего расстраиваешься, что Бородин избавился от персонажа после единственной сцены.

> Роберт Хагилл, http://www.planethugill.com/, 2 апреля

Солисты, которых слышал я, были лучшими за долгое время на сцене Колизея. У Владимира Байкова получился волнующе властный и сильный Игорь; Марина Нерабеева в роли супруги Игоря, Ярославны, величественно парила, обладая приятной язвительной ноткой в голосе. <...> По крайней мере с музыкальной точки зрения спектакль стал открытием.

> Хьюго Ширли, «The Spectator», 17 апреля

Спектакль не лишен недостатков, но «Князь Игорь» Новой Оперы получает высокую оценку от рецензента за возможность вновь открыть для себя хорошо забытый способ ставить оперу, но, прежде всего, за красивейшую партитуру, которую нужно обязательно послушать.

> Саймон Томас, http://www.whatsonstage. сот/, 2 апреля

Материал подготовила Ольга Конойко Перевод: Дарья Царёва

Главный редактор: Михаил Сегельман Верстка: Татьяна Маслова Фото: Даниил Кочетков, из личных архивов

#### ВЕШАЛКА. Май 2014

Газета Московского театра Новая Опера им. Е.В. Колобова (12+)

Издается ежемесячно с сентября 1997 года

Наш адрес: 127000, Москва, ул. Каретный Ряд, 3, тел.: (495) 694-08-68, (495) 694-19-15

www.novayaopera.ru, e-mail: info@novayaopera.ru