

**Jan LATHAM-KOENIG, Grigoriy R. KONSON, Marina V. EFANOVA: Interview /
Интервью Григория Консона и Марины Ефановой с Яном Латам-Кенигом**

**TRANSFORMATIONS OF THE OPERA THEATER IN RUSSIA AND ABROAD DURING
THE SECOND HALF OF THE 20TH—THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURIES:
CONCEPTS, STYLE AND ARTISTIC IMAGERY**

**ТРАНСФОРМАЦИИ ОПЕРНОГО ТЕАТРА В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ
В ПЕРИОД ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЙ:
КОНЦЕПЦИИ, СТИЛЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАЗНОСТЬ**

Abstract. An interview with Jan Latham-Koenig, the outstanding conductor from Flanders, who works in Bruges and the Novaya Opera Theatre in Moscow, is devoted to the modern interpretations of classical opera pieces. The issue is revealed in a comparative analysis of his conduction in Russia and in theaters of Western countries. One of the main problems is foreign languages, which are very difficult for Russian performers, especially German and even more so French, not only for soloists, but also for the choir.

The second problem is twofold: dedication and discipline, which are inextricably linked. This is what Latham-Koenig is trying to achieve in his work. Another challenge is interpretation, which is most evident in the performance of Italian operas by Russian singers—too “heavy” and free interpretation music by Verdi and Puccini. At the same time, this heaviness comes from the fact that Russian singers sing all parts in an aria-like way, even recitatives that need to be almost pronounced, maintaining a conversational rhythm. Using the example of Monteverdi, the conductor shows that for this composer, the secret is to comprehend recitative as conversation during singing, and arias as singing during conversation.

An important challenge is creation of an artistic image and conveying it to the public. Despite the tendency to “modernize” classical works, Latham-Koenig does not support this trend of the present-day productions, considering that the music itself was already an interpretation of the libretto, so introducing any additional interpretation into it is excessive.

In addition to the questions related to his profession, a special place in the interview is given to the role of politics, which in Russia, in contrast to Western countries, has always been tightly bound with art.

Keywords: Russia, west, art, theater, production, opera, singers, conductor, orchestra, concert, performers, image, rhythm

Аннотация. Интервью с выдающимся дирижером из Фландрии Яном Латам-Кенигом, работающим в Брюгге и Московском театре «Новая Опера» посвящено проблемам современной интерпретации классических оперных произведений. Эти проблемы раскрываются в связи со сравнительным дирижерским анализом своей работы в России и в театрах западных стран. Одной из главных оказывается иностранный язык, который для русских исполнителей является очень сложным, в особенности немецкий и в еще большей мере французский, причем не только для солистов, но и хора.

Другая проблема — двуединая: самоотдачи и дисциплины, которые неразрывно связаны. Это то, чего Латам-Кениг пытается добиться в своей работе. Еще одна проблема —

интерпретационная, которая наиболее очевидна в исполнении русскими певцами итальянских опер — слишком «тяжелое» и свободное исполнение музыки Верди и Пуччини. При этом утяжеление происходит от того, что русские певцы все поют, как арию, даже речитативы, которые нужно почти проговаривать, соблюдая разговорный ритм. На примере Монтеверди дирижер показывает, что для этого композитора секрет исполнительского искусства состоит в понимании речитатива как разговора во время пения, а арии — как пения во время разговора.

Важной проблемой также является создание художественного образа и донесения его до публики. В отличие от тенденции «осовременивания» классических произведений, Латам-Кениг не является сторонником такого явления сегодняшних постановок, считая, что музыка сама по себе уже была интерпретацией либретто, поэтому внедрение в него дополнительной интерпретации излишне. Помимо профессиональных, особое место в интервью отведено роли политики, которая в России, в отличие от западных стран, всегда была прочно связана с искусством.

Ключевые слова: Россия, запад, искусство, театр, постановка, опера, певцы, дирижер, оркестр, концерт, исполнители, образ, ритм

Григорий Консон (в дальнейшем Г.К.). *Господин Латам-Кениг, каковы Ваши впечатления от работы в театре в России и различия между ним и театрами западных стран, а также Ваши впечатления о новых театральных постановках в России и в театре «Новая Опера»?*

Ян Латам-Кениг (впоследствии Я. Л-К.). Первая опера, которой я дирижировал в России, был «Лоэнгрин» Вагнера. С точки зрения специфики театральных постановок в России — это, конечно, плохой пример, потому что режиссер был европеец — Каспер Хольтен из Дании и вся команда была из Дании (дизайнер, осветитель и так далее). С точки зрения самой постановки, — все было западным. Во всех других аспектах (не считая меня), опера *оказалась русской*: певцы, хор, оркестр, управление. Позвольте рассказать о своих впечатлениях. Я был очень удивлен абсолютно всем. Тогда я не имел ни малейшего представления, как устроен русский театр. Подчеркну: тогда, 12 лет назад, в 2008 году, в марте. Не представлял, что в театре работает такое большое количество людей. Даже больше, чем в Венском государственном театре! В нем гораздо меньше музыкантов, солистов и участников хора, хотя их театр больше. Такого количества Лоэнгринов, королей, Эльз я не видел никогда, но мне сразу было очевидно, что никто из этих певцов ранее не исполнял Вагнера. Поэтому у меня вопрос к Марине: кто помогал вам готовиться к постановке этой оперы? Концертмейстер из Германии?

Марина Ефанова (в будущем М.Е.). Да. Рудольф Перней.

Я. Л-К. Мне было чему научить певцов. Я дирижировал оперой «Лоэнгрин» до этого с очень хорошими исполнителями, например, с немецкой певицей Вальтрауд Майер (меццо-сопрано) в роли графини Ортруды. Но, что касается солистов, первой проблемой был немецкий язык, который для русских исполнителей очень и очень сложен. Итальянский не представляет для них большой проблемы, а вот немецкий — да, ну и, может быть, еще французский — этот язык для них вообще невозможен. Давайте признаем, что эти три языка (итальянский, немецкий, французский) являются главными в опере. Я должен был их научить не только произносить звуки, но и как это делать, чтобы слова соответствовали музыке. Язык влияет и на фразировку, и на темпы. Здесь нельзя торопиться. Немецкий язык

требует времени. Для русских певцов немецкие согласные являются проблемой, особенно в конце слов. Они слишком их смягчают. Если они произносит их неправильно, то от этого меняется их вокальная позиция. Поэтому пришлось проделать большую работу и по произношению, и по фразировке, и, конечно, динамике. Я был удивлен, как громко русские певцы исполняют произведение, прямо кричат. Я спрашивал себя: «Зачем они все время кричат?». Там же задумано столько тихих мест, вдумчивых и волшебных моментов. Это ведь не Большой театр и не стадион на открытом воздухе с тысячью зрителями! Я должен был им объяснить, что это очень специфический стиль, где не нужно кричать — вот над чем в основном работал с солистами.

Меня очень впечатлил хор, сразу же! И дисциплина в первую очередь. Конечно, у них тоже были проблемы с немецким, но они с удовольствием учились и с энтузиазмом воспринимали идею исполнять Вагнера с западным дирижером. Вагнер был для них чем-то абсолютно новым, так как практически ни в одном театре его не исполняли ранее, да и после этого тоже (за исключением постановки «Тангейзера» Московским академическим Музыкальным театром им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Далее, с оркестром были все те же проблемы. Они исполняли его несколько «тяжело», да и музыкантам не хватало дисциплины. Не рабочей, а именно музыкальной. Они практически не были знакомы со стилем Вагнера, просто никогда с ним не сталкивались. Все было для них новым, я ощущал себя первооткрывателем. Но из позитивных моментов хочу отметить их увлеченность делом, преданность и самоотдачу работе, желание сделать все наилучшим образом.

Мне очень понравилась атмосфера в театре, все — как одна большая семья, что крайне редко встречается на западе. Атмосфера семьи, когда все работают вместе. Такая атмосфера царил в западных театрах более 50 лет назад, может быть, раньше. Столь больших ассамблей на западе больше не существует.

Г.К. Почему у российских оперных певцов такая высокая самоотдача?

Я. Л.-К. Много разных причин: исторических и прочих. Высокая сознательность существовала в царских, советских и постсоветских периодах. Видимо, сознательность у русских — в ДНК. Русские люди обладают, говоря образно, особой душой, чего на западе не встретишь. Один из больших недостатков западных артистов — они все время находятся в зоне комфорта-удобства: высокие заработные платы, профсоюзы, и они себя вообще очень хорошо и спокойно чувствуют в жизни. Если вы работаете в банке, вы выполняете свою бюрократическую работу. Если вы делаете работу эффективно, вам для этого не нужен энтузиазм, не нужна самоотдача. Что касается искусства, такой подход здесь неприемлем. Именно это и происходит на западе. Они просто выполняют свою работу на сцене так, как будто работают в банке. Для музыки, драмы и вообще любого искусства нужны «одержимость», эмоции. Но эмоции должны дополняться дисциплиной. Театр — это не развлечение, это работа, в которой уравновешаны эмоции и дисциплина, целеустремленность и самоотдача.

Лучшие мировые певцы — это русские, украинцы, болгары. Посмотрите на лучших пианистов: из двадцати 15–16 будут русскими, так как консерватория приучает их дисциплине. Знаменитая виолончелистка Жаклин Дюпре считалась в молодости гением, но затем кто-то ей предложил поехать в московскую консерваторию учиться у М. Ростроповича. Ей было 20–21 год. Она была настолько одарена, что занималась час-два в день, и этого было достаточно, как она думала, чтобы звучать великолепно. По приезде в Москву она испытала культурный шок, так как здесь нужно было заниматься минимум 6–8 часов в день. Нельзя

было развлекаться каждый вечер. Ростропович требовал, чтобы студенты работали с самоотдачей на каждом уроке. Она не знала, что такое дисциплина, пока не приехала в Россию. Дисциплина у музыкантов должна быть на высоком уровне.

Приведу еще пример: когда я был студентом в Королевском музыкальном колледже Лондона, уровень преподавания струнных инструментов был довольно низким, а духовых — высоким. Много лет спустя, в 2005-м меня пригласили туда дирижировать оперой и произнести речь о профессионализме. Я был удивлен, насколько выше стал уровень подготовки студентов-инструменталистов. Как выяснилось, директор в колледже нанимал теперь только русских педагогов! До 1991 года это было невозможно.

Еще одна причина — никто в России не притворяется демократичным. А демократия в музыке и не должна иметь места! Дирижер здесь главный, он решает все, и нет сомнений, что оркестр должен подчиняться. В Англии создается впечатление, что дирижер для оркестра — не самая большая необходимость, что нехорошо. Дирижер должен занимать главенствующую позицию. Почему оркестр Ленинградской филармонии звучал так фантастически? Благодаря Евгению Мравинскому! В 1960 году он с оркестром приехал в Англию, и английская публика не поверила, что они действительно так слаженно играют. Их привели в студию звукозаписи, и они там дали настоящий концерт! Несомненно, это была одна из лучших записей. Я касался феномена оркестра Ленинградской филармонии в беседе с Владимиром Федосеевым и спросил его о Мравинском, так как он был с ним знаком. И тот признал, что Мравинский был очень строгим. Когда вы слушаете записи его оркестра, эмоции и дисциплина связаны неразрывно. Это то, чего я пытаюсь добиться в своей работе.

Г.К. *Есть ли в западных оркестрах дисциплина и самоотдача подобного уровня?*

Я. Л.-К. В западных оркестрах так сказать, институционально ситуация другая: музыканты могут выбирать дирижера, а управление театра обычно к их мнению прислушивается и потому побаивается. В течение двух лет я дирижировал в Венском театре. Там был один из лучших оркестров, они могли прекрасно сыграть оперу без репетиций. Если они давали репетицию, то она предназначалась для меня, но не для них. Оркестровая яма была расположена высоко, что создавало проблемы с балансом. Но поскольку большинство музыкантов могли видеть и слышать певцов, они могли следовать за ними, что делало ситуацию проще. Иногда случалось, что певец немного запаздывал с ритмом. В таких случаях оркестр всегда подхватывал и играл вместе с певцом. Моя первая реакция в ближайшую секунду была: «Почему оркестр меня не послушал? А вторая — как хорошо, что они вместе и никто не запаздывает».

Г.К. *Если там оркестр сам играет вместе с певцами, может быть, это и неплохо, что есть ограничение права дирижера?*

Я. Л.-К. Это правда, но только касательно четырех-пяти оперных театров: Венского, Ковент-Гардена, Метрополитен-оперы и, может быть, Мюнхенского и Ла Скала. Существует очень важная награда — Международная оперная премия International Opera Awards, как у вас «Золотая маска», но по некоторым иным направлениям. Это мировой масштабный приз, который вручается лучшему оперному театру, оркестру, женскому голосу, мужскому, постановке. Недавно узнал, что оркестр «Новой Оперы» — один из пяти финалистов, среди лучших оперных оркестров года. Другие среди них — Лос-Анджелесская опера, Ковент-Гарден, Берлинская опера, «Музыка Eterna» (Пермь) и «Новая Опера» (Москва). Это фантастическое достижение, что из пяти лучших оркестров в мире — два российских. Один из них находится в Перми, другой — в Москве. В «Музыка Eterna» многие музыканты из

Москвы. Они путешествуют между Москвой и Пермью. Я горжусь, мы очень молоды, всего 27 лет, а оркестр уже стоит наравне с такими выдающимися мировыми оркестрами — это является доказательством того, как можно добиться прекрасных результатов, если прилагать усилия и быть требовательным. Нужно быть жестким.

Россия подарила миру много выдающихся музыкантов. Когда я был ребенком, помню, что самыми долгожданными были концерты русских исполнителей: Давида Ойстраха, Мстислава Ростроповича, Святослава Рихтера, Галины Вишневской, Эмиля Гилельса, Евгения Светланова, Кирилла Кондрашина, Елены Образцовой. Впервые услышал Государственный оркестр СССР в августе 1968 года. Это были первые гастролы оркестра п/у Евгения Светланова. Концерты должны были быть транслированы в зале ВВС 27 августа 1968 г. Всем хотелось пойти на эти концерты, никто еще не слышал его оркестр. Первый концерт был с участием Ростроповича. Это было что-то потрясающее, я в своей жизни никогда не слышал ничего подобного. За день до этого русские танки въехали в Чехословакию и были огромные демонстрации. Все кричали и на улице, и в концертном зале: «Русские, вон из Чехословакии!». Паника была везде, народ пребывал в истерике. Оркестр занял свои места, и Светланов в полном самообладании вышел на сцену. Оркестр заиграл, эффект был просто электризующим. Спустя несколько секунд в зале наступила тишина, но в конце увертюры к опере «Руслан и Людмила» снова начались крики. Далее на сцену вышел Ростропович. Он был известен как один из диссидентов, выступавший против решения партии, и был другом опального писателя Александра Солженицына. Исполнил Концерт для виолончели с оркестром Дворжака, в чем и заключалась вся ирония ситуации. Услышав музыку чешского композитора, зрители успокоились.

Исполнение было таким, что эмоции зашкаливали. В конце раздались безудержные аплодисменты. Затем Ростропович сыграл Сарабанду из сюиты Баха, и в зале повисла тишина. Он стал плакать, не смог доиграть концерт. Воцарилась тишина. После антракта снова начались крики: «Русские, вон из Чехословакии!». Но Светланов продолжал дирижировать, как будто не замечая происходящего. Оркестр играл так хорошо, что в конце концерта Шостаковича искусство победила политику. Им аплодировали и вызывали «на бис».

Несколько лет спустя, я занимался с оркестром в Вене, а в соседней комнате репетировал Ростропович. Никогда не встречал его лично. Мы выпили кофе, и я спросил его о том выступлении. Он сказал, что оно для него как виолончелиста было одним из лучших и самых сложных. Рассказываю об этом потому, что тот концерт продемонстрировал, как целые страны политика может разводить во вражеские лагеря, но музыка все равно оказывается сильнее.

Г.К. *А что сейчас происходит в искусстве, учитывая ситуацию в Великобритании и России, США и России. Как влияет политика?*

Я. Л.-К. Я и посол Великобритании работаем над разными проектами, нацеленными на улучшение отношений. В этом сентябре мы хотим создать оркестр, так как это будет год русской и британской музыки. Мечтой посла является создание нового оркестра, состоящего из половины русских и половины англичан. Концерты пройдут и в России, и в Британии. Мы будем репетировать в Сочи, дадим там два концерта, затем один в Москве, один в Санкт-Петербурге, а после — 5–6 в Британии. Возраст музыкантов от 18 до 26 лет.

М.Е. *Что из политики сказывается на искусстве?*

Я. Л.-К. В России политика всегда прочно была связана с искусством, на западе — нет. Британское правительство, по сравнению со средствами, идущими на политику, на искусство выделяет денег намного меньше. Но оно и не вмешивается в искусство, и не контролирует, как в России. Ковент-Гарден финансируется правительством, есть и спонсоры. Они могут влиять на выбор певцов, репертуара, поскольку все классическое якобы консервативно и скучно. В некоторых случаях кто-то спонсирует театры, чтобы его не облагали налогами.

Во Франции опера хорошо финансируется. Много денег выделяется на культуру. В этой стране, как и в Германии, Австрии, — ситуация почти как в России. Но ни в одном городе мира, как в Москве, нет столько оперных театров, финансируемых государством. Это показывает, насколько важна в столице опера. Сталин, например, часто посещал Большой театр. У него были любимые певцы, и он использовал культуру для политических целей, но он по-настоящему любил оперу. На западе мало кто ее любит. Что касается постановок, до недавнего времени они были консервативными. Сейчас все пытаются сделать их более «западными», и это странно. Недавно мы были на английской традиционной постановке «Князя Игоря». С точки зрения музыки, критики очень похвалили исполнение. Что касается постановки — кому-то понравилось, а кому-то нет. Мне нравится эта постановка. Она показывает настоящее историческое событие. Вот действие «Тоски» происходит в 1800 году, и это связано со специфическими моментами. В прошлом королевы были реальными персонажами. И делать их современными — очень глупо! Тогда либретто станет непонятным.

Я поставил оперу «Тристан и Изольда» Вагнера, как только стал главным дирижером театра «Новая Опера». Это была первая постановка с 1875 года. В Москве после войны, как было отмечено выше, Вагнера никто не ставил.

В исполнительской интерпретации итальянских опер русскими я заметил значительные стилевые вольности. Слишком «тяжело» и свободно исполняют Пуччини и Верди. Это недопустимо! Пуччини был очень строгим в отношении темпов и самой партитуры. Русские певцы часто пренебрегают правилами — это плохая традиция. Недавно мы ставили оперу «Мадам Баттерфляй». Есть книга, написанная концертмейстером Пуччини (я отправил ее концертмейстерам театра). В ней он объяснял, чего именно Пуччини хотел и как он хотел, чтобы его исполняли.

Важное место занимает драма. Русские певцы все исполняют, как арии. Даже речитативы! Это не декламация, это разговор — и тут заложена основа проблем интерпретации. Я постоянно напоминаю певцам: «Это разговор, вы должны говорить! Вы же не поете арию!». В операх Вагнера обучить певцов было легче, так как они не исполняли его раньше, переучивать их не приходилось. Когда мы имеем дело с французской оперой, там тоже проще. Что же касается русских опер, то могу сказать, что исполнительные традиции несколько преувеличены, доведены до абсурда. Во времена Рахманинова и Чайковского опера исполнялись по-другому. Больше внимания уделяли партитуре. Мне не нравится эта динамика. Нужно остановиться и вернуться к истокам.

Будучи молодым дирижером, я работал с оркестром Швеции, который исполнял Скрипичный концерт Чайковского. Там был скрипач, Виктор Либерман, который работал в Санкт-Петербурге у Мравинского. Ему было 65, мне 30. Во время наших бесед он сказал мне однажды: «Мы думаем, что Вы слишком свободно обращаетесь с Чайковским. А ведь

он в своих указаниях очень точен. Мравинский объяснил нам, как мы не должны преувеличивать то, что написал автор. У русских есть традиция все утрировать».

Как дирижера, меня волнует структура и архитектура произведения. Если утрировать *ritardando*, *accelerando* и так далее — нарушается структура произведения, оно рассыпается на части, перестает быть одним целым. Вагнер — другой. Мы знаем, как он хотел, чтобы его опера интерпретировались. Он написал небольшую книгу о том, как дирижировать его музыку. Вагнер свободно менял темп и использовал *rubato*. Вся немецкая музыка исполняется свободно. Французское отношение к музыке такое, как писал Дебюсси: я хочу услышать то, что я написал. Верди в своих письмах выражал отчаяние, когда слышал «свободных певцов», так как он четко прописывал, чего именно желал, поэтому к его музыке и не нужно добавлять ничего лишнего.

Однако, с другой стороны, возможности нотной фиксации звуков тоже ограничены. Так, в речитативе невозможно выразить речь длительностями — триолями, шестнадцатыми. Это естественный разговорный ритм. Поэтому нельзя быть слишком строгим с ритмом в речитативе, он будет звучать ненатурально.

Г.К. *Когда Вы руководите постановкой, как Вы создаете художественный образ и доносите содержание до слушателя? Какие точки являются исходными для создания художественной образности?*

Я. Л.-К. Давайте поговорим о постановке и музыке в опере. Как изменились постановки и какие факторы вызвали эти изменения? Начнем с итальянской оперы. Если мы возьмем начало оперы, скажем Монтеверди, тут мы сразу видим, что отличает оперу от других видов искусства. Музыку ограничивает язык того времени. Несмотря на это, Монтеверди удалось придать большое значение словам, он позволил тексту доминировать. С помощью определенных ритмов и гармонии он усилил эмоции, передаваемые словами. Его секрет — в понимании речитатива как «разговора во время пения», а арии — как пения во время разговора. Именно в этом очень трудно убедить русских исполнителей. Здесь нет настоящей традиции речитативов. В русских операх речитатив слишком декламируется, а в итальянской и французской опере (не в немецкой и не у Вагнера) и даже у Моцарта (в его итальянских операх) певец должен говорить и при этом петь. Акцент делается на разговоре, как я сейчас разговариваю с вами. Для русских певцов это является сложным из-за их подготовки. Они пытаются тщательно соблюдать длительности: восьмые, шестнадцатые. Одной из моих задач является объяснить им, что при исполнении речитатива *музыкальные ритмы* не всегда точные, так как задумка композитора — *естественный разговорный ритм*. Но его, как мы уже отметили, невозможно зафиксировать. Когда я говорю на английском, мою речь можно записать триолями, шестнадцатыми, но настоящий разговорный ритм запечатлеть на бумаге невозможно. Поэтому для неитальянцев повторить этот ритм очень сложно. Однако это возможно, если ваш родной язык — итальянский, французский, русский и т.д.

У Монтеверди зрители находились очень близко к исполнителям, они могли слышать и понимать текст, оркестр был очень маленьким — 5–6–7 человек. Был очень близкий контакт между исполнителями и публикой. На первых спектаклях было 300–400 мест.

С развитием оперы, особенно в Италии, либретто для Доницетти, Беллини, Верди, даже Пуччини можно было интерпретировать через музыку. Она придавала дополнительное эмоциональное измерение словам. Драма усиливалась, когда арии доносили эмоции, заложенные в тексте. Конечно, сейчас все здесь стало гораздо тоньше, так как нюансировка музы-

кально-художественного образа развивалась с Доницетти, Беллини, Верди, Пуччини и Вагнером. Музыка не всегда следует за текстом. Она показывает настоящие мысли автора, спрятанные за текстом, что чрезвычайно важно. Иногда мы не говорим прямо то, что думаем. Мы произносим: «Я люблю», но при этом думаем: «Я больше тебя не люблю», а музыка не лжет. Например, в дуэте Амелии и Рикардо в опере Верди «Бал-Маскарад» Рикардо пытается убедить Амелию сказать ему, что она его любит. Она не может и говорит ему: «Уйди, Рикардо», но при этом музыка становится необычайно нежной, и мы понимаем, что, говоря ему «уйди, Рикардо», она на самом деле имеет в виду «иди ко мне, Рикардо».

Музыка показывает все без слов, как есть. Я знаю только один пример не из оперы. Я большой любитель кино, особенно Вуди Аллена. Он очень умен. Являясь американцем, он, как ни странно, распространяет европейское влияние. Его фильмы являются более популярными в Европе, чем в Америке. Его учителями были Феллини, Бергман. На его работы повлиял роман Достоевского «Преступление и наказание». Одна из комедий Аллена называется «Энни Холл» (1977). В фильме герои сначала играют в теннис, а потом приходят в квартиру одного из них, чтобы выпить что-то, и они начинают разговор: «Тебе нравится фотография? Да, да...». Потом они беседуют и появляются титры о том, что они думают на самом деле. Я никогда такого не видел, чтобы в фильме передавалось то, что может передать только опера. Аллен никогда больше не повторял этого приема и не использовал его до этого.

Что касается постановки во времена Беллини и Верди, то она была очень простой с незамысловатыми нарисованными декорациями и костюмами. Актерам нужно было играть с помощью голосов. Певцы должны были сделать так, чтобы публика поняла либретто. В этом им помогала хорошая дикция, сила голоса и музыка. В стиле Доницетти театр был еще довольно небольшим, так чтобы публика могла понять каждое слово. Разница между 60–70 годами назад и сегодня заключается в том, что дикция певцов была намного лучше. Если вы послушаете знаменитые выступления из 50-х–60-х годов, вы сможете слышать каждое слово. Психологически сейчас певцы знают, что зрители могут прочитать слова на экране. 60–70 лет назад оперы исполнялись в основном на родном языке. В России все шло по-русски.

Верди был бы удивлен и не понял сегодняшних постановок. Для него музыка была интерпретацией либретто, поэтому добавить, так сказать, дополнительную интерпретацию было бы невозможным. Сегодняшней постановки никто по-настоящему не понимает, так как много добавлено дополнительных интерпретаций к либретто. Верди бы узнал, но происходящее на сцене было бы для него непонятным — декорации, костюмы, концепции режиссера, сильно отличается общий вид. Я не большой сторонник «осовременивания», мне кажется, не стоит изменять время, когда происходит действие. Режиссер может нам помочь увидеть психологию персонажей того времени, что непросто. Самая лучшая постановка оперы была в 1982 году в Комише опер, сделанная Вальтером Фельзенштайном. Это «Свадьба Фигаро» на немецком. Я тогда впервые понял, какой прекрасной может быть постановка, если есть гениальный режиссер, который хочет работать с певцами, чтобы они разобрались либретто как следует.

Г.К. *Что Вы испытываете, когда создаете художественный образ?*

Я. Л-К. Когда я пытаюсь выстроить образ, у меня появляется ощущение ночи, может быть, в Средиземноморье. Я пытаюсь проникнуться атмосферой и с помощью музыки по-

нять этот неопределенный образ. Что происходит у других? Моя задача от них очень отличается, потому что я — исполнитель, непроизносящий ни звука. Функция дирижера отличается от задачи певца. Есть четыре основных аспекта дирижерского искусства, которые важно понять. Остановлюсь на *общем аспекте*. Дирижер должен понимать драматургическую «архитектуру» оперы. Это нечто очень сложное. Сердцем оперы является заложенная в ней драма. Темп и все остальное должно показывать эту составляющую. Дирижер должен уметь инструктировать и обучать оркестр абсолютно всему, что касается музыки, никогда не забывая о балансе между певцами и оркестром. Оркестр не должен заглушать певцов. Это очень важный момент. Работа дирижера стала легче благодаря записям. Многие люди слушают оперы именно в записи. И записи дают публике абсолютно неправильное представление о балансе между певцами и оркестром. На записи голоса звучат очень громко, оркестр тихо. Когда зрители слышат Чечилию Бартоли в записи, им кажется, что у нее большой голос. На самом деле ее красивый голос — негромкий. Именно поэтому она поет такой оперный репертуар: Моцарта, например, где оркестр небольшой. Но публика, которая слышит все в записи, воспринимает все иначе. Дирижер должен сделать так, чтобы певцов было слышно, чтобы оркестр их не перекрывал. В то же время, если голоса очень негромкие, вся опера будет скучной, так как оркестр должен играть все время тихо. Я иногда делаю исключение, что в интересах драмы позволяет оркестру доминировать. Ведущий голос и другие голоса — это для дирижера очень сложная задача, так как нужно быть гибким. Певцам нужно давать дышать, у них могут быть другие проблемы, но в то же время дирижер — это тот, кто во время спектакля контролирует на сцене все происходящее. Мне нужно вести их за собой. Певец следует за дирижером, они взаимодействуют особым способом: одновременно ведут друг друга и следуют друг за другом. Это необъяснимо. У вас есть сцена, хор, оркестр, расстояния между которыми большие, а изменения темпа происходят постоянно. Оперой очень трудно дирижировать. Конечно, музыка доминирует, но это не единственный элемент в опере. Есть сцена, постановка, декорации, либретто, костюмы, драма. Оркестр и музыка — это один элемент из целого. Когда дирижирую симфонией, есть только я и музыканты. Я просто должен присутствовать на симфоническом концерте, а в опере составляющих элементов намного больше.

М.Е. *Как можно создать некий художественный образ, который видится Вам?*

Я. Л.-К. Когда Вы работаете с певцами, Вы должны начинать сначала. Певец должен воспроизводить правильные звуки в правильном ритме. Это первый уровень. Мы ставим оперу «Поругание Лукреции» Б. Бриттена. В этом случае много времени нужно будет провести, разъясняя певцам особенности языка. Английский — мой родной язык, поэтому для меня не представляет проблемы, как, впрочем, и ряд других: отлично говорю на английском, немецком, французском, итальянском, немного на русском и испанском. Поэтому могу помочь певцам со всеми языками, но английский мне объяснить легче. Он для певцов нелегкий, так как они редко на нем поют — Перселл, Бриттен, вот и все.

В «Лукреции» довольно старомодный язык, да и сюжет тоже. Там много речитативов, и певцам нужно чувствовать естественный ритм произношения. Бриттен — это очень интересный композитор, он требует абсолютной точности. Когда он создавал свою первую оперу «Питер Граймс» (Бриттен был очень молод, 28 лет), его друг Питер Пирс написал ему письмо, давая ему хорошие советы, как писать для певцов. В письме Пирса говорилось: «Мы, певцы, ленивы, всегда любим замедлять темп и теряем напряженность. Тебе для певцов нужно написать подходящий ритм, так чтобы они не смогли лениться. И достаточно

быстрый темп, когда надо, чтобы там создавалось нужное напряжение». Бриттен не забывал этот совет. Если изучить ритм в его операх, в той же «Лукреции», то все происходит четко, кроме, пожалуй, речитативов, которые разворачиваются, согласно естественному разговорному ритму. В других формах Бриттен точно использует триоли, восьмые, шестнадцатые, — гораздо точнее, чем Пуччини, Верди и даже Вагнер. Если соблюдается точный ритм, то создается нужное напряжение. Бриттен, как и Пуленк, писали для певцов. Они использовали текст, который прекрасно сочетался с музыкой.

Певцы, с которыми я работал, всегда имели наилучшее сочетание качеств. С итальянцами это происходит интуитивно. Их техника прекрасна, музыкальность инстинктивна, у всех, с кем я работал (баритон Лео Нуччи, сопрано Катя Ричарелли), была харизма. Они очень увлечены голосом, прямо одержимы. Игра не так важна. Вот Беньямино Джильи был не лучшим актером, но, если вы закроете глаза — все и так понятно благодаря его удивительному голосу. Мария Каллас, возможно, была единственной певицей, которая сочетала фантастические вокальные возможности с актерским потенциалом. Возможно, поэтому она достигла такого успеха на оперной сцене. Играть на сцене и обладать подобными вокальными данными — это уникально. Я дирижировал «Норму» с Чезаре Свелле, который пел с Тосканини, работал с Рудольфо Панераи, когда он был уже не молод, с Грейс Барби, Николаем Гяуровым, Миреллой Френи, Пласидо Доминго, Марией Гулегиной. Даже дирижировал две неаполитанские песни с Джузеппе ди Стефано. Один из самых элегантных исполнителей с превосходной дикцией и техникой — Альфредо Краус. Многие прекрасные певцы понимали, что голоса имеют свои границы. Они пели 10–11 опер, которые составляли их основной репертуар и не вредили голосу.

Г.К. *В чем ключ к созданию перспективного развития художественного образа?*

Я. Л.-К. Мы достигли момента, когда собираемся вернуться к более традиционному стилю оперных спектаклей. Публика не хочет видеть очень современные постановки. Они появились, потому что всем казалось, что молодое поколение не поймет происходящего на сцене, если они не увидят там отражение своей собственной современной жизни. Я думаю, это ошибочно. Меня восхищает в опере то, как основные человеческие эмоции остаются неизменными сквозь века. Возьмите «Тоску». Все герои пытаются обмануть друг друга — все, как в нашей жизни. Каждый зритель сможет найти что-то близкое для себя, провести параллели. Когда вы слушаете сцену Виолетты и Жермона из оперы «Травиата», где выясняется, что героиня собирается замуж и узнает о предстоящем скандале, то это — типовая жизненная ситуация, которая может произойти в любой стране. Правда, в «Травиате» нравы соответствуют 1840-му году. Почему «Травиата» не пользовалась успехом в 1856-м году? Потому что публика видела в героях себя, тогда это было современная опера. А сегодня «Травиата» в современных костюмах — нонсенс, так как в наши дни никто не умирает от туберкулеза, структура семьи другая, все изменилось. Я видел постановку однажды в Нью-Йорке, где Виолетта умерла от СПИДа. Но это же абсурд!

Г.К., М.Е. *Благодарим Вас за необычайно интересное интервью и хотим пожелать Вам большого успеха в плодотворном сотрудничестве с российским театром «Новая Опера».*

Jan LATHAM-KOENIG

Chief Conductor of the Flanders Symphony Orchestra (Belgium), Principal Guest Conductor of the Moscow New Opera Theater (Russia)

janlk@btinternet.com

Grigoriy R. KONSON

D.Sc. (in Art History), D.Sc. (in Cultural Studies), Professor at the HSE University, Member of the Council of the Master's program *Philosophical Dialogue between Russia and France*—the St. Petersburg State University and Sorbonne University, Chief Research Fellow at the GITR Film & Television School, Scientific Editor of the *Art and Science Television Journal*

grkonson@gmail.com

Marina V. EFANOVA

Head of the Repertoire Department at the Moscow Theater «Novaya Opera», Head of the Department of Academic Singing at the State Musical and Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitova-Ivanova

mefanova@novayaopera.ru

ЛАТАМ-КЕНИГ Ян

Главный дирижер Симфонического оркестра Фландрии (Бельгия), главный приглашенный дирижер Московского театра «Новая Опера» (Россия)

КОНСОН Григорий Рафаэлевич

Доктор искусствоведения, доктор культурологии, профессор Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», член совета основной образовательной программы магистратуры «Dialogue philosophique entre Russie et France / Философский диалог России и Франции» Санкт-Петербургского государственного университета — университета Париж–Сорбонна, главный научный сотрудник Института кино и телевидения (ГИТРа), научный редактор академического журнала «Наука телевидения»

ЕФАНОВА Марина Владимировна

Начальник репертуарного отдела Московского театра «Новая Опера», и.о. заведующего кафедрой академического пения Государственного музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова