

ХРОНИКИ ОПЕРЫ



ВАДИМ ЖУРАВЛЕВ

ЛИХИЕ
90-е

Вадим Журавлев

Хроники оперы. Лихие 90-е

«Издательские решения»

Журавлев В.

Хроники оперы. Лихие 90-е / В. Журавлев — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-553995-3

Новая книга Вадима Журавлева восстанавливает хронику музыкальных событий, оперных премьер, самых важных концертов классической музыки в 1992—2002 г. г. В эти года менялись устоявшиеся десятилетиями культурные парадигмы, рождались новые герои, исполнялись запрещенные сочинения. Вместе с репертуарной политикой менялись отношения культуры с властью, публикой, критикой. Автор эмоционально делится своими воспоминаниями по следам тысячи публикаций в главных СМИ страны тех лет.

ISBN 978-5-00-553995-3

© Журавлев В.
© Издательские решения

Содержание

От автора	6
1992—1993	7
1994	14
1995	23
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Хроники оперы. Лихие 90-е

Вадим Журавлев

© Вадим Журавлев, 2021

ISBN 978-5-0055-3995-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

От автора

Я уже писал в предисловии к одной из своих книг, что никогда не думал стать писателем. Моя стихия – журналистика, а значит, скорость и ограниченный объем текста. За долгие годы работы в крупнейших изданиях страны я написал очень много слов, предложений, абзацев, статей... И всегда завидовал журналистам радио и телевидения, которым, как казалось мне тогда, надо просто озвучивать свои мысли, а не писать тексты. Теперь я понимаю, что я ошибался, и разговорный жанр в нашем деле требует больших усилий по созданию внятного изложенного материала. Главное, что без текста написанного можно попасть в непростое положение. И теперь, когда я автор собственного канала «Сумерки богов», я пишу текстов не меньше, а даже больше, чем раньше. Иногда жизнь блогера невольно подталкивает тебя к решениям, которые подспудно зрели в голове, но браться за их реализацию было очень страшно. Именно так в разгар ковидного локдауна родилась идея новой рубрики.

Я долго думал, как же ее назвать. На языке вертелось что-то вроде «Летопись моей музыкальной жизни» или «Моя жизнь в искусстве». Но эти названия уже были «заняты». Поэтому решил, что раз я буду в этой рубрике рассказывать о том, что было с нашей музыкальной жизнью в прошлом, то и назвать ее надо «Лучший из миров». Потому что мир музыки, музыкального театра и помог выжить мне в 90-е, когда почти все жили плохо в нашей стране, когда происходила смена политического строя, когда танки в Москве были не только во время парадов. Наверное, надо было бы начать и с более раннего периода моей жизни, но сегодня я уже вряд ли могу вспомнить все спектакли и концерты, на которых побывал в 80-х. А вот в 1993 году я начал свою карьеру журналиста, музыкального критика, и теперь по своим публикациям мне легко отследить важнейшие события и настоящую хронологию.

Каждая глава книги посвящена одному календарному году. Я решил, что теперь не стоит делить жизнь на сезоны – буду делать это потом, когда дойдут руки рассказать о моей работе в Большом театре. В каждой главе я вспоминаю, что происходило в жизни музыкальных театров и концертных залов, встречи с интересными людьми, поездки на фестивали. В общем, все то, что было самым важным и интересным в моем «лучшем из миров». Который, конечно, был бы совсем иным без людей, которых я сегодня хочу вспомнить с благодарностью. Это Алексей Парин, Игорь Зотов, Виктория Шохина, Борис Минаев, Лариса Юсипова, Татьяна Плошко.

1992—1993

Начну я с осени 1992 года, когда в октябре я написал первую заметку для отдела культуры «Независимой газеты». Попросил меня об этом Алексей Парин, который в этом отделе работал музыкальным обозревателем. Надо сказать, что сегодня «Независимая газета» окончательно превратилась в помойку, но в тот момент газете был всего один год, в Москве еще были слышны отголоски знаменитого банкета по случаю открытия газеты. На этом банкете, где пировали все демократы ельцинского призыва, кормили устрицами, специально привезенными из Франции. Эти устрицы еще много лет будут аукаться главному редактору Виталию Третьякову.

Его газета осенью 1992 года была первой ежедневной национальной негосударственной газетой. Мне вообще в первые годы очень помогало то, что я был корреспондентом именно «Независимой»: ее знали даже на Западе, и для меня не было проблем с пресс-билетами и на самые престижные фестивали. Сейчас я вспоминаю, конечно, все это с улыбкой. Но и она сходит на нет, когда, например, ты узнаешь, что за все годы работы в этом издании – за шесть лет! – в пенсионный фонд не было перечислено ни одного рубля. Так что «либеральные» устрицы, как всегда, оказались прикрытием очередных нечистоплотных начальников.

Но в октябре 1992 года я был очень горд, что мою небольшую «информашку», как тогда это называлось, опубликовала такая солидная газета. Называлась она «Брадобреи и паяцы» и была просто посвящена тому, что Пласидо Доминго записал баритоновую партию Фигаро в «Севильском цирюльнике» Россини, а Лучано Паваротти спел драматическую партию Канио в «Паяцах» Леонкавалло. Интернетом тогда и не пахло, так что даже такая информация была практически эксклюзивной для российской газеты.

За ней последовали другие короткие заметки, параллельно я посылал свои статьи, отпечатанные на портативной машинке (а печатать я умел с самого детства довольно прилично), в парижскую газету «Русская мысль». У меня там не было никаких знакомых, и я посылал статьи просто «на деревню дедушке». Писал я про то, что не заинтересовало «Независимую газету», ведь у них была своя политика и свой штатный обозреватель. Как потом выяснилось, мой первый большой текст был напечатан именно в «Русской мысли», он был посвящен концертам Монтсеррат Кабалье в России, которую возили в Питер в президентском вагоне поезда. Но узнал я об этой публикации намного позже. Для того чтобы купить «Русскую мысль» в Москве даже с большим опозданием, надо было ездить в книжный магазин на Остоженке и проверять, опубликован ли твой текст.

А первая полноценная статья моя в «Независимой газете» вышла в конце декабря и была посвящена гастролям петербургского театра «Зазеркалье». Все эти месяцы я продолжал ходить на спектакли и концерты, ведь это была огромная часть моей жизни. И после Нового года меня попросили написать о моих впечатлениях от фестиваля «Декабрьские вечера». Я засел за статью, шлифовал ее, переписывал, перепечатывал, снова вносил правку и снова перепечатывал. Потом отвез в газету и оставил в конверте на вахте. Дальше произошло то, что я не мог себе даже представить.

В редакции газеты произошла маленькая революция. Часть журналистов ушла работать во вновь образованную на деньги олигарха Гусинского газету «Сегодня». В том числе ушел весь отдел культуры. Но газета должна была все равно выходить каждый день, это было понятно руководителю нового отдела Игорю Зотову. На столе в отделе он обнаружил мой текст про «Декабрьские вечера», а у него в портфеле было интервью с пианистом и писателем Валерием Афанасьевым, о котором писал и я. И вот мой текст напечатали. Об этом я также узнал, купив газету в ларьке, когда гулял со своей таксой Матильдой, названной в честь героини оперы «Вильгельм Телль» Россини.

Я тут же поехал по адресу Мясницкая улица, дом 13. И услышал вопрос, который поверг меня в шок: «Хотите стать штатным обозревателем отдела культуры?» Мой положительный ответ был, конечно, очень смелым. Но жизнь показала, что я так поступил вовсе не зря. И так, в самом начале 1993 года я стал обозревателем отдела культуры, ответственным за классическую музыку и музыкальный театр. Как и в предыдущие годы своей жизни, я ходил на спектакли и концерты 3—5 раз в неделю, но теперь я был журналистом. С одной стороны, можно было позвонить в театр и попросить место для прессы, с другой, я уже тогда понял, что если хочешь критиковать, то лучше ничего не просить. Этот принцип я воплощаю в жизнь сегодня, когда особенно приятно покупать билеты и не зависеть от последствий своих публикаций.

Конечно, надо было и учиться на ходу. В том числе и потому, что в этот момент «Коммерсант» стал ежедневным, да и газета «Сегодня» выходила каждый день. А значит, надо было успевать за конкурентами. В этот момент появился журналистский костяк по моей теме. Помимо упомянутого Алексея Парина, писали Петр Поспелов, Екатерина Бирюкова, Юлия Бедерова и другие критики. И хотя у нас тогда был просто дружеский клуб – мы отмечали вместе праздники и дни рождения, – все равно было понятно, что существует конкуренция изданий.

В тот момент это только шло на пользу отечественной журналистике. Если вспомнить, то раньше критики как таковой вообще не существовало. Если «Правда» или «Известия» публиковали критические статьи, то лишним в этом словосочетании было слово «критические». Многие помнят, что Большой театр даже издавал такие сборники несколько лет: все критические статьи за период времени. Если их читать подряд, то становилось понятно, что в советских театрах не могли поставить плохих спектаклей, не могли плохо петь и плохо танцевать. Я же, как завсегдатай театров и концертных залов, знал, что реальная картина была совсем иной. Думаю, большим достижением отечественной журналистики 90-х было создание абсолютно независимого критического пула. Как только я почувствовал, что ситуация меняется, я решил сменить место работы. После той свободы, которая царила в 90-х во всех отделах культуры, после того удовольствия читать своих коллег-конкурентов сегодня мне стыдно за многих из них. Но об этом я скажу специально в последнем, десятом выпуске.

Пока же усилиями критиков во всех областях либеральные настроения 90-х годов утверждались на страницах главных газет. Мы все мечтали о новой стране, о том, что плюрализм мнений и современные течения в искусстве победят косность, застой, засилье стариков, находящихся у власти в том числе и в театрах. Поэтому особенно смешно сегодня наблюдать за тем, как мои бывшие коллеги сами превратились в стариков, насаждающих единственную точку зрения. Мне удивительно сегодня читать, что люди проклинали 90-е годы. Вот эта борьба за будущее искусства в нашей стране, да и сама череда концертов, симфонических и камерных, премьер, оперных и балетных, помогли мне не заметить, что жизнь была бедной и голодной. И в ней была масса неприятных событий, о которых речь в следующих выпусках. Но сейчас я расскажу, чем мне запомнился 1993 год.

Главным моим событием года стал, конечно, приход в журналистику. Опубликованная статья про фестиваль «Декабрьские вечера» сразу вызвала кривотолки. Название было высокопарным, мы тогда такие любили. «Рихтер и Афанасьев – две ипостаси одного фестиваля». Тогда вообще слов не жалели, и в какой-то момент на стене редакции появилось объявление: «Использование слов „таинство“ и „духовность“ только после редакции за отделом!» Даже язык газетный менялся на ходу. Что и говорить про то, что в своей статье я уже посягнул на святое.

Дело в том, что я много лет ходил на фестиваль «Декабрьские вечера», главным событием которого всегда были выступления самого Святослава Рихтера. Мы мерзли три ночи в очереди (билеты продавались советскими иезуитами от музея по декадам), это было время, когда на дворе еще были морозы и в двадцать, и в тридцать градусов. И вот в последние годы стано-

вилось понятно, что Рихтер сдает свои позиции. Он, конечно, был гений. Но его подача уже не отвечала требованиям времени. Поза остранившегося артиста и делала его искусство далеким для слушателя. Выставки, приуроченные к фестивалю, все больше демонстрировали искусственность сочетания музыка + живопись. В декабре 1992 года темой фестиваля был Бетховен, и то, как Рихтер играл его сонаты (с 18-й по 20-ю), вызывало в людях чувство неудовлетворенности. Но они боялись это признать, ведь играл же сам Рихтер!

А уже летом в Пушкинском музее был снова фестиваль Грига, в котором принимали участие Рихтер и, например, уже немолодая Галина Писаренко. Переломный момент для нашей культуры как раз заключался в том, надо ли было оценивать выдающихся артистов по тому, что они сделали для этой культуры раньше, или по тому, как они выступали сегодня. Я в своих статьях однозначно отрицал зависимость сегодня от вчера. Если артист выходит к публике сегодня, то он не имеет права надеяться, что его будут оценивать за прошлые заслуги. Эту точку зрения я пронес через всю мою жизнь. Но тогда она уже вызвала бурную реакцию, так что сегодняшние хейтеры мои – это внуки тех хейтеров из числа поклонников Рихтера. Кстати, история с Рихтером повторилась осенью с гастролями Национального симфонического оркестра США под управлением Мстислава Ростроповича. Солистом был Игнат Солженицын. И опять от нас требовали признать, что возвращение Ростроповича было триумфальным, а Игнат играл как бог. Увы, на поверку все это выглядело как гастроль провинциального коллектива даже для Москвы, которая тогда мало что видела и слышала. Но за пару лет до этого на гастролях у нас был Чикагский симфонический оркестр с Георгом Шолти, так что было с чем сравнить.

1993 год заставил меня написать о том, что знали все: в Мариинском театре у Гергиева идет художественный процесс, там происходит много интересного, а в Большом театре полный застой и стагнация. Я и прежде ездил чуть ли не каждый месяц в Питер на поезде (о эти ночные поезда!), чтобы послушать Доминго в «Отелло» или увидеть «Бориса Годунова» в постановке Тарковского. В качестве корреспондента это стало делать легче. И я ездил не только на премьеру, но и на концертные исполнения «Осуждения Фауста» Берлиоза и «Золушки» Россини с Ольгой Бородиной. Конечно, и на премьеры «Волшебной флейты» Моцарта, «Кашея Бессмертного» и «Садко» Римского-Корсакова. Но все это вовсе не значило, что я безоговорочно хвалил Мариинку и ругал Большой театр. Я отдавал должное стараниям Валерия Гергиева сделать художественную жизнь театра насыщенной и разнообразной. Но он сам уже сильно задрал планку, проведя, скажем, фестиваль Прокофьева, в котором «Игрок», «Огненный ангел» и «Война и мир» были представлены высококлассными постановками Темура Чхейдзе, Дэвида Фримана, Грэма Вика. После этого смотреть на то, как Алексей Степанюк или Штефан Пионтек пытаются дотянуться до их уровня, было практически невыносимо.

Вот цитата из моей статьи про «Садко», которой открывается сборник «Новая русская музыкальная критика»: «В трактовке Гергиева зримой становится параллель между операми Римского-Корсакова и Рихарда Вагнера. Майстерзингер Садко, преодолев все соблазны, возвращается к людям, чтобы стать певцом человечества, а сама опера становится апофеозом народного искусства. Все это можно услышать в опере только с закрытыми глазами. С открытыми – различишь только антагонизм тонкости музыкального прочтения и банального спектакля, наполненного лишь режиссерскими штампами Алексея Степанюка. Он поставил „Садко“ в лучших традициях Большого театра: когда банальность мизансцен слишком очевидна, а режиссерские находки выглядят слишком минимальными».

А вот статья о «Кашее Бессмертном»: «Но другое удивляет в спектакле Мариинского не меньше. Это полная неспособность отечественных режиссеров ставить оперные спектакли хотя бы добротно. Все, за что ненавидят люди оперу, собрано режиссером Иркином Габитовым в спектакле Мариинского. Ни одной приличной мизансцены, не говоря уже о мало-мальской концепции. Невообразимая мешанина всех стилей, времен и народов. Ему вторит и художник Вячеслав Окунев, видимо, задавшийся целью заполнить все музыкальные театры Петербурга

своими работами». Что сказать? «Садко» до сих пор в репертуаре театра в таком же ужасном виде, изображая декорации «под Коровина».

В этот момент уже стал формироваться и культ личности Гергиева. В мае 1993 года я поехал в Пермь, где стараниями Валерия Абиссаловича был организован фестиваль. Он был организован фактически для его сестры, которая работала еще тогда в Пермском театре. Но назывался в честь ее мужа «Грайр Ханеданьян приглашает». Старейший тенор-премьер нестройно пел каждый вечер в старых и ужасающих своей провинциальностью спектаклях в окружении командированных солистов Мариинского театра. А днем проходил международный конкурс вокалистов, в жюри которого заседали Ольга Бородина, Дмитрий Хворостовский и их агент Марк Хилдрю. Ну и сестра, конечно, как без сестры. Не стоит и говорить, что первую премию тоже получила солистка Мариинского театра Татьяна Кравцова. Когда я описал все эти прелести как есть, то тут же обнаружил: сотрудники Мариинки испугались и прокляли меня. Тогда я написал письмо Гергиеву и приложил все свои публикации о Мариинском театре. Не знаю уж, получил ли он то письмо, но сотрудники его, отвечающие за прессу, стали поднимать трубку, когда я звонил.

Конечно, по сравнению с тем, что происходило в Петербурге, Москва напоминала сплошное болото. Александр Титель дебютировал в «Стасике» в роли худрука ужасным спектаклем «Руслан и Людмила» Глинки. После того как этот театр покинул Евгений Колобов, там навсегда стало плохо. Но спектакль Тителя был до безобразия пустым и никчемным, его довольно быстро сняли. Во всяком случае, он шел не так долго, как другие его работы. Впервые я попал на спектакль нового театра «Геликон»: во дворе Дома медиков давали «Паяцев» Леонкавалло в постановке Дмитрия Бертмана. На афишах было написано: «В дольчиках». Если кто-то еще помнит, это разноцветные колготки. Я запомнил это навсегда благодаря тому ужасу, который происходил на этом шоу. И уж точно разноцветные колготки были самым запоминающимся элементом спектакля.

Только Камерный театр под управлением Бориса Покровского удивил тем, что привез и показал в Москве почти свежую оперу «Жизнь с идиотом» Альфреда Шнитке. Спектакль был поставлен, кажется, в Амстердаме, потом в Вене, а теперь и в Москве. Но, увы, Борис Покровский уже не смог сделать из этого произведения новой эпохи спектакль, который бы стал вровень с его предыдущими работами с операми современных композиторов. Впрочем, скажем честно, он уже был немолод, и у него много не получалось. Но об этом речь ниже.

Но ладно «Стасик» и «Геликон». А как же Большой театр, в который я ходил с детства и очень любил? В какой-то момент я стал ходить в Большой театр по 4—5 раз в неделю — и на оперу, и на балет. Билетов все так же было не достать, но ушлые капельдинерши театра (тогда это были все как на подбор солидные бабушки) пропускали тайком за рубль. Потом еще рубль надо было платить на ярусе, чтобы простоять весь спектакль. Но нам это все было нипочем! Три «Раймонды» подряд или «Иоланта» в 12 часов утра 1 января — все можно было вынести ради любимого коллектива. И мы еще тоже ночевали на теплых ступеньках подземного перехода в Александровском саду — там, в кассах КДС, одно время продавали билеты в Большой.

Но в 1993 году Большой театр уже переживал такую жестокую стагнацию, что даже самые большие поклонники театра не могли этого не заметить. Способствовал этому и отток певцов на Запад. А молодые артисты, которые вводились в спектакли, не всегда соответствовали высокому стандарту.

Вновь было понятно, что театр не может жить старыми достижениями. Все последние его премьеры были одна хуже другой. Наверное, последними интересными спектаклями театра стали оперы Римского-Корсакова «Золотой петушок» в постановке Евгения Светланова — Георгия Ансимова и «Млада» Александра Лазарева — Бориса Покровского. Но дальше последний тандем стал терять качество от спектакля к спектаклю. Это касалось и «Орлеанской девы»

Чайковского, но особенно «Евгения Онегина» и «Князя Игоря». А опера «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова в постановке Лазарева – Тителя (премьера 1990 г.) и вовсе была настоящим провалом. Про балет и говорить нечего: последний оригинальный спектакль Юрий Григорович поставил больше десяти лет назад.

В 1993 году Большой выпустил возобновление «Трубадура» Верди и уже упомянутого «Князя Игоря». Про «Трубадура» я написал памфлет. И, кстати, навсегда понял, что журналист должен выражаться однозначно, не допуская никаких разночтений. В этой статье я использовал выражение «с напором экспоната сельскохозяйственной выставки», подразумевая трактор. А артистка прочла нечто из области животноводства. Но по сравнению с «Князем Игорем», которого выпустили в свет в декабре, «Трубадур» был образцовым спектаклем.

Дело в том, что «Князь Игорь» был создан в сотрудничестве с генуэзским театром Carlo Felice, премьера состоялась там, естественно с триумфом. А потом спектакль привезли на родину, и тут обнажились многие его проблемы. Сам тип традиционного реалистического театра, казалось, выдохся именно в этот момент. Люди заходили в кибитки половцев через дверь, а потом вываливались из них через фронтальный разрез. Завершался спектакль свадьбой Кончаковны и Владимира Игоревича. Корпулентных артистов в паричках засовывали в кибитку после «Половецких плясок» для полномасштабного проведения первой брачной ночи, видимо. Все вместе выглядело так, будто спектакль специально хотели сделать еще более глупым и архаичным.

Впрочем, начать надо было про Большой театр с февраля 1993 года. В то время в Малом зале консерватории проходил цикл концертов солистов театра под общим названием «Жемчужные голоса Большого». Уж не знаю, почему это название прельстило организаторов, но я на это написал текст под названием «Театр, в котором умирают голоса». А еще через три недели в рубрике «Карт-бланш» на второй странице газеты (что было очень почетно) вышел мой текст с довольно визионерским названием «Смерть, я не боюсь тебя». В нем, используя цитаты из популярных опер, я рассказывал о том, как Большой театр тратит силы не на производство достойного художественного продукта, а на доказательства того, что их продукт неплох. Чем сейчас многие коллективы, кстати, успешно занимаются.

На следующий день я оказался в редакции – наверное, дежурил. И вдруг меня вызывают в кабинет главного редактора, а он показывает на стоящий на століке телефон правительственной связи. Да, вот, газета была независимая, но как без правительственной связи. Я беру трубку, из которой несется трехэтажный мат и крики вроде «Тебя мертвым на пороге собственного дома найдут!». На том конце так кричали, что я не сразу разобрал: это был Владимир Коконин, генеральный директор Большого театра. Конечно, эта акция устрашения завершилась ничем. Я не перестал писать о театре то, что думал. Театр отказал мне в билетах, и я покупал их у спекулянтов, ночевать у касс мне уже не хотелось. К чести главного редактора газеты, он не перестал меня печатать даже после того, как и его лишили VIP-мест.

Были и такие события в моем 1993 году. Я написал разгромную статью про слабенький спектакль Театра Аллы Сигаловой, в котором эта всегда энергичная дама решила потанцевать под пение Марии Каллас. Ну, кто-то ей сказал, что она похожа на La Divina, – соврал, конечно. Поскольку текст сдавался напечатанным на машинке, его потом набирали на компьютере, он проходил редактуру и корректуру. Но название оперы «Джоконда» Понкьелли, набранное как «Джононда», никому из корректоров в глаза не бросилось. И вот звонит разъяренная худрук театра Аллы Сигаловой, она же прима-балерина этого театра, она же сама Алла Сигалова. И шипит в трубку: «„Джононда“? Да что вы понимаете? Как вы смее!» Это был мне еще один урок: отныне я сопровождал свои статьи до самого выпуска. И то дело, Валерия Гергиева в те времена любой корректор пытался исправить на Георгиева.

Хочу вспомнить о моих первых шагах на поприще интервью. 31 декабря 1992 года в «Независимой газете» вышло мое интервью с Еленой Образцовой. Брал я его в Петербурге,

куда мотался ради Мариинки. Для меня тогда прикосновение к одной из самых любимых певиц было счастьем. Но реальность всегда страшнее ожиданий. Интервью было огромное, заняло половину газетной полосы. Но история с ним не закончилась в Питере. Образцова попросила меня принести ей расшифровку уже в Москве, в ее квартиру на улице Жолтовского. Я, неопытный и молодой, созвонился с ее помощницей и пришел в назначенное время. Образцова взяла напечатанный текст и все, что в нем было интересного, стала зачеркивать. Вставляя на место вычеркнутых строк какие-то общие слова и пустые формулировки. Это было ужасно. Еще более ужасной была сама атмосфера этого мероприятия: меня не покидало ощущение, что меня перепутали с крепостным холопом. Артистка все время убегала куда-то, ведь стригли ее собак. Вместо нее приходил ее муж, маэстро Жюрайтис, и пытался убедить меня написать про «голубое лобби» в мире оперы. Все это было похоже на фарс!

Я ушел расстроенный и решил, что ничего не буду изменять в интервью. У меня есть запись разговора, там все слово в слово именно так. Интервью вышло без изменений. А я на всю жизнь ввел правило: никогда и никому не давал интервью на вычитку. Если доверяете, давайте встречаться. Но в 1993 году мне часто пришлось применять это правило. Я брал интервью у артистов Мариинского театра Ольги Бородиной, Галины Горчаковой, Булата Минжилкиева, а также у Дмитрия Хворостовского. Кстати, меня тут терзали его поклонники, почему я не критиковал Хворостовского при жизни. Не только критиковал, но в этом интервью в лицо говорил ему, что ему не удаются «Песни и пляски смерти» Мусоргского.

Кстати, в этих интервью Хворостовский, как и много позже Нетребко, говорил о том, что ему надо строже относиться к выбору репертуара. Что он не будет петь очень быстро драматический репертуар. А в интервью Горчаковой мы говорили о том, что, возможно, ей стоит сосредоточиться на репертуаре вроде «Огненного ангела». А она отвергала и мечтала исполнять только итальянский репертуар.

Но главным в 1993 году для меня стало интервью великого дирижера Клаудио Аббадо. Он приехал тогда в Петербург с тем же Хворостовским в качестве солиста и с Молодежным оркестром имени Густава Малера. И этот оркестр с участием молодых музыкантов Европы, и это турне по странам бывшего Варшавского блока были детищем Аббадо. Организовывало приезд его в Россию Австрийское посольство, я связался с ними, и мне удалось организовать это единственное интервью. Удовольствие общаться с Аббадо для меня было ни с чем не сравнить. Ему, думаю, тогда было смешно слышать мои вопросы: сколько он таких интервью дал за свою жизнь? Но он честно и довольно многословно отвечал на них, не подавая виду. Полный текст вы можете найти в моей книге «Конец прекрасной эпохи».

Именно этот контакт с посольством Австрийской Республики обернулся для меня воплощением мечты. В октябре меня, журналиста с опытом всего в один год, пригласили в Вену как гостя пресс-службы Федерального канцлера. Такая программа существовала давно, но до меня приглашали журналистов, которые писали о политике. А я оказался первым из тех, кто пишет о культуре. Меня позвали на неделю, вместе с поездкой на поезде туда и обратно получилось больше десяти дней. В качестве информационного повода была выбрана премьера «Трубадура» Верди в постановке великого кинорежиссера Иштвана Сабо в Венской государственной опере.

Счастью моему не было предела. Но тут приходится вспомнить, что на дворе был 1993 год и в начале октября в Москве горело здание парламента. Тут я понял, что мне не в чем ехать в такую роскошную командировку. Одежду тогда продавали наВДНХ: вдоль главной аллеи стояли ларьки, в которых за залог можно было получить что-то померить. Но выбор одежды моего размера тоже был невелик. На всемВДНХ мы с женой нашли бордовый шерстяной пиджак, который сегодня стал синонимом новорусских 90-х, а тогда мне казался добротным изделием из братской Румынии. Все равно других вариантов не было. Черные брюки, белая рубашка, черная бабочка и такой пиджак – чем не костюм для похода на премьеру в оперу.

В Вене меня принимали по-королевски. Я каждый день ходил в театр, был на встрече с музыкантами оркестра Венской филармонии, а потом на их абонементном концерте. Причем они обзвонили держателей абонементов, узнали, кто точно не сможет быть, и купили мне билет из бюджета самого оркестра. Оказаться в Музикферайне и услышать серебристый звук этого оркестра – это было настоящее счастье. Дирижировал в тот вечер Андре Преван. Лишне говорить, что каждый вечер в опере меня ждали матерые звезды вроде Риккардо Мути или молодежь вроде начинающего карьеру Брина Терфеля. Среди рядовых дирижеров был и недавно сдавший пост главного дирижера «Новой оперы» Ян Латам-Кёниг.

Накануне премьеры я пошел на интервью к директору оперы Иоану Холендеру, вы видели его наверняка в жюри телеконкурса «Большая опера». Холендер не произвел на меня никакого впечатления, я даже не стал потом публиковать это интервью, настолько он был напыщенным фанфароном в нем. Но ему хотелось на меня почему-то произвести впечатление. И он пригласил меня в антракте премьеры на коктейль в царскую ложу. Когда мы вышли из его кабинета, моя сопровождающая, фрау Карниель, спросила меня: «У вас есть смокинг?» Оказалось, что в антракте премьеры в кайзеровском салоне пьют шампанское только федеральные президент и канцлер с женами, а форма одежды у них – смокинг. Сутки пресс-служба канцлера обсуждала вопрос, стоит ли взять мне напрокат смокинг. Коллективный разум решил, что и так сойдет. Поэтому на премьеру я пошел в своем пиджаке, еще не понимая всех масштабов катастрофы.

На премьере в театре случился невероятный скандал. Как только открылся занавес и публика увидела, что действие спектакля перенесено в здание Венской государственной оперы, разбомбленное американской авиацией в марте 1945 года, началась настоящая буча. Люди кричали «Бу!» всем артистам. Зубин Мета делал большие паузы, ожидая, когда публика замолчит. Артисты стали срываться после каждой арии, даже такой крепкий баритон, как Лейферкус, которого в Кировском театре за глаза называли «железный Лейфер», и тот стал дрожать. Я не мог поверить своим глазам и ушам, такого я не ожидал. До сих пор это одно из самых сильных моих воспоминаний о жестокой публике в Вене, которая сегодня превратилась в туристов, аплодирующих любому солисту.

В антракте мы поднимаемся из партера в салон рядом с ложей руководителей Австрии. И тут я понимаю, насколько нелепо выгляжу в своем пиджаке рядом с дамами в кринолинах и джентльменами в смокингах. Эх, был бы у меня в 1993 году смартфон с фотоаппаратом! И тут прибегает господин Холендер, который бросается не к президенту и канцлеру, а ко мне. И начинает быстрым шепотом говорить: «Поверьте, у нас так не всегда!» В общем, пиар на первом месте у господина директора. И тут-то меня замечают сановные особы, и на лице их растерянность: кто же такой этот человек в красном пиджаке, если директор театра к нему первому подбегает!

Этот анекдот о моей первой журналисткой поездке, конечно, не должен затмить главного ощущения: я побывал в музыкальном раю. Уровень постановок, даже старых, музыкальный уровень Венской оперы был еще высоким, в чем я позже мог не раз убедиться. А в эту поездку я пошел еще раз на «Трубадура» и уже без всякого скандала смог насладиться выступлением Черил Стюдер, Агнес Балтсы, Сергея Лейферкуса.

1994

Сразу вспоминается начало продаж акций МММ, первые подключения мобильной связи и ввод войск в Чечню. Музыкальная жизнь, может, и не была такой бурной. Но для меня год начался практически с военного конфликта в оркестре Санкт-Петербургской филармонии. Сегодня уже мало кто помнит, что, поработав с Юрием Темиркановым после смерти Евгения Мравинского и почувствовав разницу, музыканты стали роптать. И писать письма начальству – а что они еще умели делать? А еще писать в газеты. И мало кто осмелился на эти письма тогда отреагировать, но я кинулся в Питер в командировку, встречался с людьми. Они рассказывали страшные вещи: как их худрук на каких-то гастролях не мог попасть на подиум, в таком был состоянии. Но не только это пугало музыкантов, а, например, то, что главный дирижер не учит новых произведений. Или репетирует с ними на ходу, в дороге – то, что ныне норма, в те годы еще казалось чудовищным издевательством над музыкой! Темирканов так и не выучил ничего нового до сих пор, кстати. Оркестр выбрал себе совет во главе с исполняющим обязанности концертмейстера Владимиром Овчарком. Чувствуя сопротивление оркестра, Темирканов на тот момент уже пять лет сопротивлялся выборам новой первой скрипки. Именно Овчарек был избран жертвой, он был отстранен, его не взяли на гастроли в Норвегию.

Выжигать крамолу среди тех, кто работал при Мравинском, начали по советским законам. Людей перестали пускать на зарубежные гастроли, в Питер срочно прикатил Михаил Швыдкой, который требовал прекратить заговор против Темирканова. Через несколько лет после этого Швыдкой встанет на сторону Госоркестра, который будет выдавливать Светланова. Но в тот раз функционер от культуры всеми силами демонстрировал лояльность именно худруку. Неудовольствие уволили, Темирканов работает до сих пор. Через 20 лет я на своем опыте узнаю, во что обходятся так называемые болезни маэстро Темирканова, а попросту запои. Думаю, что сегодня этот оркестр растерял все, что было накоплено в советские времена, впрочем, не он один.

Кстати, рассказывая о событиях в оркестре Петербургской филармонии, я привел факт, которому был свидетелем сам за несколько месяцев до этого. Когда входящему в здание Питерской филармонии Клаудио Аббадо попался худрук филармонии, который сделал вид, что никого не знает. Мало того, он решительной походкой заставил Аббадо посторониться и прошествовал наружу так, что было понятно по одному виду: он ревнует свою публику к тому ажиотажу, которым сопровождался приезд Аббадо. Но в истории конфликта с музыкантами собственного оркестра сыграл важную роль другой знаменитый дирижер – эмигрант Семен Бычков. Он приехал репетировать концерты в Питере и обнаружил, что в оркестре нет нескольких стабильных музыкантов. Бычков написал письмо Темирканову, после чего поплатился всеми концертами, его просто отставили. Моя итоговая статья про эту ужасную историю называлась «Старуха умирает. Бремя спадает». Потому что Шопенгауэр однажды спустил с лестницы надоевшую ему старуху, а после ее смерти написал в дневнике: *Obit anus. Abit onus* – «Старуха умирает, бремя спадает». История 1994 года показала, что в новые времена в России к музыке будут относиться как к надоевшей старухе. На первое место выходят другие ценности.

Продолжу питерскую тему. В те годы я был единственным музыкальным журналистом, которому было не лень ездить на каждую премьеру Мариинского театра. Я об этом подробно рассказывал в прошлой главе. Но напомним, что в те времена все поездки в Питер были намного сложнее, не то что сегодня.

Чем порадовала нас Мариинка в 1994 году? В феврале был выпущен спектакль «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова. В Мариинке тогда было сложно все: и аккредитоваться на премьеру, и получить фотографии единственного на тот момент фотографа Юлии Ларионовой. В феврале 1994 года я писал уже о том, что театр, потративший много

сил на подготовку фестиваля оперы Римского-Корсакова (по аналогии с фестивалями Мусоргского и Прокофьева) подустал, и особенно это слышно в оркестре. А тогда поменьше премьер было, чем сегодня. Но даже в таком не самом выдающемся виде, к которому нас уже к тому моменту Гергиев приучил, было много любви к музыке Римского-Корсакова, много серьезного отношения к исполняемым произведениям.

Моя статья называлась «Ум, аршин или вера?». Поскольку поставить «Китеж» – это, конечно, в первую очередь разобраться с неканонической религиозностью либретто Бельского. Пользуясь знаменитыми словами Тютчева – «умом Россию не понять» и так далее, я утверждал, что вера все же есть в музыке, а в постановке Алексея Степанюка и Марта Китаева все это вдруг превращается в какой-то неумный общетеатральный аршин советской поры. Учтите, что «Китеж» был еще редким гостем после падения СССР. На ум приходила постановка Большого театра со Светлановым за пультом и с декорациями Ильи Глазунова. И от Мариинки, как от передового театра, мы ждали какого-то прорыва. Но увы. И певчески это был спектакль, в котором Гергиев еще пытался соединить тех, кто работал в театре до него (а они уже были, мягко говоря, не в кондиции), и новых, неопытных певцов. В общем, именно эта опера, которая была обязана венчать фестиваль Римского-Корсакова, не получилась. И от этого тоже было не по себе.

Проводя аналогию между «Китежем» и «Парсифалем», хотелось, конечно, и во время придуманного Гергиевым фестиваля увидеть что-то, хотя бы отдаленно напоминающее Байройт. Но вот именно западного взгляда на творчество композитора и не хватило Мариинскому театру. Еще было страшно приводить в русскую оперу авангардных режиссеров, но старая стилистика сама себя порола на наших глазах. Гергиев, кстати, потом еще раз попытается осуществить постановку «Китежа» как нечто усредненно-русское вместе с Андрисом Лиепой. Но закончится этот поиск собственного «Китежа» только в 2002 году постановкой Дмитрия Чернякова. А пока русский Байройт провалился, о чем я еще писал и в парижской газете «Русская мысль».

В апреле состоялся спектакль, которым дирижировал не Гергиев. Да, так еще было в те годы, когда Гергиев имел совесть и не брался за те оперы, которых сам не понимал. То ли дело сегодня! В апреле 1994 года в театре прошла премьера «Свадьбы Фигаро» Моцарта. За год до этого в Мариинке ставили «Волшебную флейту», которой дирижировал талантливый пианист и менее талантливый режиссер Юстус Франтц. Но Гергиев тогда не брезговал никакими международными контактами, а у Франтца был свой фестиваль на севере Германии. И вот та прошлогодняя «Флейта» была для этого дирижера, хорошо знакомого с моцартовской стилистикой, музыкально вполне удачной. «Свадьба Фигаро» же – скучной и нудной.

Постановка Тима Колмана и Тима Рида была не бог весть что, но точно получше творений Степанюка и Габитова. И отдельные певческие работы меня порадовали: Елена Миртова (Сюзанна) и Лия Шевцова (Керубино). Николай Путилин пел Фигаро, но ему уже не стоило этого делать. В своей рецензии я надеялся, что работа Франца с оркестром и солистами Мариинского продолжится. Но она, конечно же, остановилась на полпути. Через несколько лет Гергиев уже сам будет дирижировать моцартовскими операми.

Наверное, уже тогда проявилось важное качество худрука Мариинки – утверждение себя в роли главного действующего лица любой оперы и желание постоянно войти в одну сценическую реку дважды. После неудачной постановки «Садко» в якобы декорациях Коровина Мариинка повторяет сказочный антураж якобы исторической постановки начала века с декорациями Головина и Коровина. На этот раз «Руслан и Людмила» Глинки пала жертвой и этого тухлого историзма, и поиска международных контактов: режиссером спектакля выступил Лотфи Мансури, который потом перенесет эту пеструю вампуку в Сан-Франциско. Там и взойдет звезда Анны Нетребко. А на сцене в Петербурге самым ярким исполнителем стала Лариса Дядькова в партии Ратмира. Еще один удивительный пример, когда артистка с нестан-

дартным, но правильно подобранным репертуаром может подарить много радости слушателям и без традиционных шлягеров типа «Кармен» или «Трубадура». Дядькова и в партии Нежаты из «Садко», и в партии Кашеевны из «Кашея Бессмертного» была именно той артисткой, благодаря которой каждый спектакль фестиваля мог стать памятным.

Осенью Мариинский театр показал «Тоску» Пуччини, декорации этого спектакля на год были предоставлены театру как раз Оперой Сан-Франциско. Это был старый спектакль Жан-Пьера Поннеля, его перенес принес мало счастья зрителям. На премьере пели Валентина Цыдыпова, Юрий Марусин и Николай Путилин. Но только последний смог доказать, что его не зря позвали петь в этом спектакле. Марусин уже в тот момент пел почти дежурно даже знаменитую арию, и это могло захватить только армию его поклонниц. Кстати, не потерялся и дирижер Лев Шабанов.

А что же Москва? Ну, Большой театр оставим на десерт. Пока же вспомним, что музыкальный ландшафт столицы все больше начинает формироваться под влиянием Евгения Колобова и его новой труппы, созданной из тех артистов театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, которые поверили в светлое будущее.

Пока же скитальцы давали спектакли где придется. И пели любые, самые странные сочетания музыкального материала. В Концертном зале имени П. И. Чайковского состоялась премьера «Руслана и Людмилы» Глинки, если тот дайджест из шлягерных арий и ансамблей можно было бы назвать оперой Глинки. Увертюра исполнялась в конце сего двухактного действия. Но столица так истрадалась по музыкальным откровениям, новым поискам, что готова была принять все. Большой театр в этот момент напоминал неповоротливого мастодонта, в «Стасике» все стало совсем печально после колобовского ухода. Дирижер точно понял, что настал момент соединить его поиск в области музыкального театра с желанием публики. Никому не нужен был пятиактный Глинка – и вот вам половина оперы. Причем самые красивые номера. Артисты невзрачные, но ансамбли слаженные. Кстати, Руслана в тот момент в репертуаре наших театров давно не было. А вы же понимаете, что публика примерно каждые пять лет пополняется новыми любителями. Они и открывали для себя яркие страницы глинковского наследия с помощью медиума Колобова. По этому сценарию позже был сделан дивертисмент из шлягерных арий и ансамблей Россини – вот это уже было настоящее удовольствие для публики, которая живьем больше «Цирюльника» отродясь не слышала.

Так рождалась потребность в новых театрах. В принципе, можно было бы просто вдохнуть новую жизнь в тот же Большой. Но кто бы осмелился в этот момент спихнуть с этого корабля Александра Лазарева или Юрия Григоровича. Но уже совсем скоро спихнут, и Большой ждут другие времена, в которых опять новые театры будут его побеждать. Колобовская «Новая опера» в 1994 году осваивает «Марию Стюарт» Доницетти и «Демона» Рубинштейна. Концертные варианты дают возможность подзаработать режиссеру Станиславу Митину, который кругом пихает своего любимого карлика. Но не только лишь забытую классику показывает «Новая опера» московским зрителям-слушателям. Появляется спектакль «Мефисто-театр», в котором соединяются «История солдата» и «Мавра» Стравинского.

«История солдата» с участием Игоря Верника и Владимира Зайцева превращалась в подобие «Служанок» Виктюка, а «Мавра» (прослоенная фрагментом балета «Аполло») стараниями художницы Аллы Коженковой стала средним между «Паяцами» Леонкавалло и дешевым эстрадным ревью. Но сам факт появления музыки Стравинского уже был важен.

Конечно, «Новая опера» была такой именно потому, что там была возможна только одна звезда – Евгений Колобов. Дирижер хорошо понимал, когда возникают возможности оттянуть внимание публики с него, и пресекал их напрочь. Даже тот же Хворостовский в сотрудничестве с Колобовым уходил в тень демонической фигуры маэстро. Поэтому в 1994 году я написал текст, который не был привязан к конкретному событию в «Новой опере». Я попытался провести параллель между Колобовым и гофмановским капельмейстером Крейслером.

«И вдруг оказалось, что маэстро вовсе земной человек. И не он, а ему „роняют на струны щипцы“, в него впивается жизнь „раскаленными когтями“. И музыкальные страдания организованной им оперной антрепризы уже никогда не переубедят меня в том, что он и есть воплощение гофмановского капельмейстера Иоганнеса Крейсlera. Ну разве не он иссушает себя неудачами и треволениями, находя покой и отдохновение лишь в самом таинстве музицирования? Разве не он уводит всех певунов на второй план, отдавая явное предпочтение Музыке в исполнении ансамбля музыкантов? Разве не он колотит дирижерской палочкой по открытой партитуре, мечтая уничтожить бестолковую публику, которая своими неуместными аплодисментами в середине хора пытается выразить едва скрываемый восторг? А кто еще обрек себя – талант, личность, романтика – на муки вечные, аккомпанируя с оркестром, кажется, всем недоучкам обоих полов».

В концертной московской жизни тоже побеждали новообразования. Например, молодой оркестр Михаила Плетнева, который тогда еще назывался РНСО – Российский национальный симфонический оркестр. Этот коллектив вместе со своим главным дирижером-дебютантам нащупывал и стиль игры, и основы взаимодействия. Потому что в тот момент еще было очень заметно, что Плетнев самоучка и идет к намеченной им цели на ощупь. В таком процессе должны были появляться странные программы. Одна из них была спонсорской. Миллиардер Гордон Гетти, возмнивший себя композитором, готов был заплатить любые деньги, чтобы исполнить хоть фрагментарно его собственную оперу «Фальстаф». Частный оркестр не может отказаться от заманчивого предложения. И вот на сцене Большого зала Московской консерватории в один вечер звучат фрагменты одноименных опер Верди и Гетти. Среди вокалистов Сергей Мурзаев, Сергей Байков и... сам американский миллиардер. В общем, конечно, это было комично. Другой важной премьерой Михаила Плетнева стало исполнение неоконченной Девятой симфонии Брукнера, дописанной в наше время коллективом западных авторов. И пусть там было много несовершенного, да и эмоциональная подача дирижера Плетнева максимально далека от того, что задумал посвятивший свое творение «любимому Господу» композитор, но концерт этот был очевидно вписан в историю брукнеровского наследия.

В ноябре творческий вечер в БЗК провела Тамара Синявская. Вместе со своей пианисткой Лией Могилевской они исполнили довольно пеструю программу, напоминающую отчет о проделанной работе. В театре Синявская уже довольно редко появлялась: она была рядом со своим звездным мужем, да и репертуар в Большом только сокращался. К счастью, поставленную Георгием Ансимовым на нее провальную «Кармен» уже к тому моменту сняли. Так что из того, в чем можно было Синявскую услышать, оставалась «Царская невеста». По итогам концерта родилась моя статья «Черноглазая москвичка»: Тамара Синявская как символ несбывшихся надежд русской оперы. «Популярность Синявской среди широких слоев населения оказалась замешанной на скрытой полуэстрадности ее творчества, бесконечных „Голубых огоньках“, „Черноглазых казачках“, слившихся с обликом певицы настолько, что наверняка где-нибудь на Кубани ее, потомственную москвичку, принимают за свою. Кроме того, воспоминания о романтическом браке с самым импозантным мужчиной 70-х не могли не оставить равнодушными его многочисленных поклонниц».

Осенью в консерватории проходил большой фестиваль музыки Альфреда Шнитке. Сам композитор из-за плохого самочувствия не смог приехать из Гамбурга, но он написал письмо, в котором назвал московскую публику «лучшей в мире». В фестивале принимали участие все те, кто со Шнитке сотрудничал много лет подряд: Мстислав Ростропович, Гидон Кремер, Юрий Башмет, Геннадий Рождественский... В финале состоялась премьера «Концерта на троих», в котором в трех частях солировали Ростропович, Башмет и Кремер, а когда они сошлись в финале вместе, дирижер Михаил Плетнев взял и надавил на клавиатуру открытого рояля всей рукой от кисти до локтя. Но самое главное, фестиваль этот задал много вопросов новой концертной жизни. И один из них был очень важным для развития искусства в нашей стране:

нужно ли превращать фестивали композиторов, которые всегда были чужды общественной жизни, в настоящее светское мероприятие с пустыми речами спонсоров и кучей публики, которая мучилась в зале от непонимания такой музыки?

Конечно, внимание меломанов летом привлекал Десятый конкурс имени П. И. Чайковского. В те времена конкурс этот был отдельным событием, к тому же он вечно совпадал с чемпионатом мира по футболу, что только добавляло напряжения. Билеты на конкурс надо было еще достать, от тура к туру делать это было все сложнее. Ночь после финального тура мы проводили в зале, а когда итоги объявляли под утро, шли гулять по Москве до открытия метро. Конкурсом тогда действительно интересовались все, причем важно было услышать музыканта на всех трех турах. В перерывах и после слушаний велись бесконечные баталии, которые иногда заканчивались даже мордобоем. В общем, конкурс сегодня – это уже жалкое подобие конкурса в прошлом, когда все буквально им жили. И свято верили, что на конкурсе всегда дают первые премии не тем, кому надо!

Десятый конкурс подавался как нечто особенное, а значит, и председателями жюри были назначены люди, которые сами раньше становились лауреатами. У пианистов Лев Власенко, которому на самом первом конкурсе пришлось уступить Вану Клиберну по политическим соображениям. У скрипачей председателем был Виктор Третьяков, ставший первым в 1966 году, у виолончелистов – Наталья Шеховская, завоевавшая первый приз в 1962 году. Жюри вокального конкурса возглавил тенор Зураб Соткилава, получивший вторую премию в 1970 году. И если у инструменталистов это было не так заметно, то в разделе «Сольное пение» должна была состояться революция. Многие годы председателем жюри была Ирина Архипова, а тут ее демонстративно отставили. Поэтому мы верили, что уж на этот раз распределение конкурсных призов будет, наконец, справедливым.

Как вы помните, конкурс этот был одним из самых скандальных. У инструменталистов не была вручена ни одна первая премия, а у виолончелистов – также вторая и третья. Вокальный конкурс закончился еще более странно. Гран-при получила Хибла Герзмава. Что такое Гран-при, тогда мало кто понимал, но была еще и первая премия, доставшаяся Марине Лапиной. Но болели мы совсем за другую певицу – Лору Клейкомб, которой досталась вторая премия. У мужчин все было так же печально, как и в остальных номинациях. Первая премия уехала в Китай, вторая не присуждалась... В общем, вновь было понятно, что на Конкурсе имени П. И. Чайковского надо было не побеждать, а завоевывать вторую премию. Что и доказали и Клейкомб, и Николай Луганский, который сегодня стал настоящей звездой русской фортепианной школы, но не растерял своей тонкости и изысканности.

90-е годы были и годами возвращения музыкантов, покинувших в свое время СССР по политическим соображениям, и годами знакомства с новыми веяниями в мировой музыке, которых мы были лишены. В первую категорию я отношу появление Владимира Ашкенази с Молодежным оркестром Европейского сообщества, во вторую – гастроль малоизвестного у нас коллектива «Музыканты Лувра» с Марком Минковским в качестве дирижера. Все это открывало для широкой публики такое понятие, как исторически информированное исполнительство.

Мне же было проще, я уже со многими модными веяниями был знаком просто потому, что начал ездить в Европу любыми способами. Было все это непросто, очень дорого, часто приходилось выбирать поезд вместо самолета и трястись двое суток до Европы, меняя колеса в Чопе или Бресте. Но я уже понимал, что без полноценной западной музыкальной жизни мне не выжить. Понятно, что выбирались дешевые пансионаты. Понятно, что питаться приходилось скромно, хотя одуряющие запахи из ресторанов и кондитерских все время преследовали. Все это не имело значения, когда хотелось только живой музыки, умных спектаклей, замечательных музыкантов. Все это легче всего было найти во время фестивалей, становившихся приманкой.

В 1994 году я открыл для себя фестиваль Wiener Festwochen («Венские фестивальные недели»). В его программе были обязательно интересные оперные спектакли, которые ставили на сцене Театра Ан-дер-Вин, и авангардные музыкальные, драматические и танцевальные спектакли, которые показывали в рождавшемся тогда на месте бывших казарм «Музейном квартале». Параллельно шел музыкальный фестиваль, который как бы чередовался: то в Музикферайне, то в Концертхаузе. Ну и венские театры показывали свои спектакли всюду. Таким образом, в мае – июне в Вене собиралось столько интересного, что надо было выбрать только период времени. Все увидеть и услышать было невозможно. Жалко, что теперь этот фестиваль почти не обращает внимания на музыкальный театр.

Но в те годы фестивалем руководил Клаус Бахлер. Сегодня под именем Николаус Бахлер он известен уже как один из самых продвинутых театральных менеджеров Европы и интендант Баварской государственной оперы в Мюнхене. А со следующего года и интендант Пасхального фестиваля в Зальцбурге. Я брал у него интервью в 1994 году и был поражен широтой его восприятия мира искусства, в наших краях о таком руководителе культурной институции приходилось только мечтать. В прошлой главе я рассказывал, как со мной общался генеральный директор Большого театра.

Бахлер сделал очень много для фестиваля, я еще не раз буду вспоминать его добрым словом. В тот год центром форума была «Свадьба Фигаро» Моцарта, которой дирижировал Клаудио Аббадо, а ставил спектакль Джонатан Миллер. Осенью я слышал шедевр Моцарта под руководством Риккардо Мути. Вот оно, счастье: не только слушать любимые оперы, но и иметь возможность слушать их в разных интерпретациях. Скоро и в Большом театре появится своя *Le Nozze di Figaro*, и даже в постановке зарубежной команды, но сравнить с венским гурманством все это будет совершенно невозможно. А еще в 1994 году была «Ифигения в Тавриде» Глюка в постановке Ахима Фрайера, новый спектакль Пины Бауш.

Мути и на этот раз был в числе моих приоритетов: он дирижировал «Высокой мессой» Баха с оркестром Венской филармонии и солистами вроде Грегори Кунде и Дженнифер Лэрмор. Параллельно в Музикферайне звучал Реквием Верди, пели Герман Прей и Криста Людвиг, играл Маурицио Поллини. В фойе на концерте Поллини я схватил за полу пиджака Карлоса Кляйбера, умоляя его дать интервью журналисту из новой России. Великий дирижер был мил, но все равно отказал. Если вспомнить, кто заполнял чаще всего сцены в наших концертных залах, то можно было бы просто умереть на месте.

И репертуар венских театров не мог не радовать. Где в Москве можно было увидеть, скажем, «Кардильяка» Хиндемита или «Саломею» Штрауса? А на сцене венской Фолькс опер я был потрясен тем, как уже совсем немолодая вагнеровская примадонна Аня Силья исполняла партию Ренаты в «Огненном ангеле» Прокофьева, правда, на немецком языке. Если собрать все впечатления от поездок на Венские фестивальные недели, то можно было бы растянуть их на целый московский сезон. Наверное, даже на два!

Но мне было мало, я мечтал о невероятном – посетить Байройтский фестиваль. Вот это была куда как сложнее задача. Ведь простому слушателю надо было стоять в те времена в очереди порой десятилетиями, прежде чем вам мог перепасть хоть один билет, да и то на самый старый спектакль. Сегодня, когда Байройтский фестиваль продает билеты на спектакли чуть ли не до июля месяца в интернете, понимаешь, насколько все стало проще. А тогда все фонари вокруг фестивального театра были украшены портретами боссов черного рынка билетов. Фестиваль пугал тем, что билеты, купленные у этих людей, будут аннулированы.

Я уже рассказывал в прошлой главе, что «Независимая газета» в те годы была известна на Западе. И мне это помогло получить пресс-билеты не просто на спектакли фестиваля, а на премьеру новой постановки главного события в Байройте – тетралогии «Кольцо нибелунга». Каждая новая постановка вагнеровского детища становилась событием, и в премьерный год на нее невозможно было попасть. Поэтому я сам сейчас вспоминаю, каким я был счаст-

ливым, когда приходил в театр к 16:00 (только «Золото Рейна» начиналось в 18:00). Всегда одно и то же место, а значит, с соседями ты уже как одна семья! Завидую тем, кто впервые попадает в Байройт и слышит первые такты вступления к «Золоту Рейна». Меня это почти свело с ума в тот момент. Новую постановку осуществили дирижер Джеймс Левайн, режиссер Альфред Кирхнер, сценограф Розали, в ней были заняты Джон Томлинсон (Вотан), Дебора Поласки (Брунгильда), Вольфганг Шмидт (Зигфрид), Ханна Шварц (Фрикка), Зигфрид Ерусалем (Логе). В маленьких партиях пели будущие звезды Рене Папе (Фазольт), Нина Стемме (Фрейя). Я успел ухватить настоящий закат Байройта, когда петь здесь было делом чести для любого вагнеровского певца. Но это уже был финал великой эпохи настоящих вагнеровских певцов!

Спектакль был не самым интересным, но он совсем померк рядом с «Тристаном и Изольдой», которую здесь за несколько лет до этого поставил драматург Хайнер Мюллер с Вальтрауд Майер и Зигфридом Ерусалемом в главных партиях. Этот спектакль меня ошеломил, несмотря на то что режиссуры в нем было не очень много. Но даже костюмы дизайнера Йоджи Ямамото настолько отличались от всего виденного мной до сих пор!

Интересным в Байройте было все, даже то, что я снимал этаж в небольшом таунхаусе на окраине города. И общался со своими хозяевами на немецком языке, который я начал учить за пару лет до этого. А надо мной, в мансарде, жила пара. Он был из Франции, а она с севера Германии. У них был «вагнеровский» роман. Каждый год они встречались на месяц в Байройте для того, чтобы ходить каждый день к театру и спрашивать лишние билеты. Причем стояли они до конца последнего антракта. А вдруг кому-то станет нехорошо, и он уйдет. За десяток лет у них накопились такие воспоминания: третий акт «Лоэнгрина», второй и третий акт «Парсифаля» и так далее. Это, с одной стороны, было смешно, а с другой – вызывало огромное уважение.

Но и Байройта мне было мало! Ведь получить бесплатные пресс-билеты тогда было особенным счастьем. Получив такие билеты в Зальцбурге, я понял, что невозможно отказаться. И вновь собрался в дорогу. В первые годы правления Мортье происходила смена и зрительских формаций. Еще было много тех, кто приезжал зачекиниться в платьях в пол и «килограммовых» бриллиантах. Выходить в антракте было просто страшно: а вдруг наступишь на подол такого шикарного платья. Вот и ползли все на воздух так медленно, что сразу приходилось поворачивать обратно. Как вы понимаете, тогда все начиналась в точное время, и невозможно было представить, чтобы дирижер опоздал хоть на полминуты.

Но в Зальцбурге уже появлялась другая публика. Более демократичная, она уже не ворчала – мол, при Караяне все было лучше. Даже всячески приветствовала новации и в репертуаре, и в воплощении. В 1994 году самыми важными операми на фестивале были «Борис Годунов» Мусоргского в постановке Херберта Вернике и Клаудио Аббадо, «Царь Эдип» Стравинского, соединенный с Симфонией псалмов Питером Селларсом и Кентном Нагано, «Похождения повесы» Стравинского в постановке Петера Муссбаха и с декорациями знаменитого художника Йорга Иммендорфа, постановка «Истории солдата» Стравинского, в которой главную роль играл дирижер Андрей Бореiko. О таком в Москве мы могли только мечтать!

А какие были составы! Сэм Рэми (Борис), Анатолий Кочерга (Пимен), Сергей Ларин (Самозванец) в «Борисе», Томас Мозер (Эдип), Эдит Клевер (Чтец), Джерри Хедли (Том), Сильвия Макнир (Энн), Грейс Бамбри (Баба-Тюрк). Конечно, без Моцарта в эпоху Мортье не обходилось. Во дворец епископской резиденции Карл Эрнст и Урсель Херрманы поставили спектакль по концертным ариям Моцарта с участием молодых Соле Исокоски, Веселины Казаровой, Михаэля Шаде. И тут, кстати, была карлица, просто выдающаяся актриса Мирей Мосс, которая соединяла все исполняемые номера в единое театральное действо. Но вершиной всего была новая постановка «Дон Жуана», которую осуществили Патрис Шеро и Даниель Баренбой. А пели Лелла Куберли (Донна Анна), Кэтрин Мальфитано (Эльвира), Чечилия Бар-

толи (Церлина), Ферруччо Фурланетто (Дон Жуан), Брин Терфель (Лепорелло), Матти Салминен (Командор). Вот на этот спектакль мне не досталось пресс-билета, и я два вечера ходил к театру, чтобы поискать лишнего. Поскольку практика в этом у меня была огромная (молодость вокруг Большого театра!), то мне повезло. Но я был обижен на пресс-службу и не стал писать статью об этом спектакле. Сейчас смешно даже вспомнить такое. Но были ведь еще и концерт оркестра Венской филармонии с Булезом, и сольный концерт Томаса Хэмпсона и Джесси Норман.

Концерт Норман я старался каждый год посещать, покупал на них билеты заранее, зная, что пресс-служба может и не дать на такой востребованный концерт мест. Но про ее выступления расскажу в следующий раз, и так уже Зальцбургу много посвящено. Ведь мне еще надо рассказать про то, как заканчивался год якобы новой постановкой «Дон Кихота» Минкуса в Большом театре. Не успев стать журналистом, я испортил отношения с Большим театром напрочь. Весной была премьера балета «Корсар» Адана, это был период, когда Григорович вдруг понял, что если сидеть на старых балетах, то могут и выгнать даже его. И он кинулся доставлять то, что еще не было поставлено. Хотя его взнос в «Корсара» был скорее монтажерский.

Но было смешно в этой истории вот что. Понимая, что билет мне не достанется, я отправился к людям, которые держали очередь за билетами в Большой. И купил у них довольно дорогой билет в бенуар за девять рублей с наценкой. Пошел на спектакль, торчу в первом ряду бенуара так, что меня всем видно. А когда домой вернулся, то мне жена говорит: примерно в 19:15 раздался телефонный звонок. И кто-то вкрадчивым голосом стал спрашивать, откуда я достал билет в бенуар. Сотрудников театра, в котором часто можно было услышать «Здесь вам не театр, а режимный объект!», больше всего волновало, что внутри театра завелся засланный казачок. И они были совершенно правы: такой человек был. Сегодня ее уже нет с нами, поэтому я могу рассказать, что частенько мне помогала Светлана Заворотна, которая болела душой за театр и готова была помочь тем, кто, как она считала, правильно критикует театр. А она в нем проработала всю жизнь и была начальником литературно-издательского отдела. Но я к ней редко обращался, мне не хотелось ее подставлять. Когда можно было купить, я покупал билет. Но ведь часто было, что билеты вообще не поступали в продажу.

Когда в Большом были какие-нибудь специализированные спектакли в честь приезда государственных деятелей, надо было идти к ЦУМу. Туда приезжали водители крупных чиновников, которым билеты доставались бесплатно. На них даже стоял специальный штамп «Бесплатно». И им уже надоедало по сотому разу смотреть «Лебединое озеро», они отдавали своим водителям, а те продавали их по официальной цене. Но билеты у них были тогда дорогие, в партер стоили по пять рублей. Но это было еще при «советской власти».

История с «Корсаром» закончилась тем, что я написал статью. А после этого в газету написала письмо Наталья Игоревна Бессмертнова, жена Юрия Григоровича. Его опубликовали, это была такая мода в «Независимой газете». В этом письме народная артистка СССР сильно на меня «наезжала». Но я так любил ее как артистку, что мне было все равно, что она не выражает возмущения. Все равно поезд под названием Большой театр несли к обрыву, и я несколько не жалею, что мне удалось своими статьями (как и статьями других критиков) в какой-то мере подтолкнуть власть к смене руководства в Большом.

12 декабря 1994 года Юрий Григорович, Александр Лазарев, Валерий Левенталь и председатель профкома Виктор Кудряшов направили Борису Ельцину письмо, в котором объявили, что приостанавливают показ спектаклей накануне Нового года. И требовали убрать генерального директора Владимира Коконина, «протасившего», по их словам, благодаря аппаратным связям президентский указ о контрактной системе. Письмо было опубликовано накануне премьеры балета «Дон Кихот». Вряд ли Сервантес мог себе представить, что его любимый борец с ветряными мельницами станет и символом борьбы балетной труппы Большого театра. Гри-

горович отменил даже специальный фестиваль в честь себя, в котором должны были принять участие этуали Парижской оперы Николя Ле Риш и Элизабет Платель.

Всякий здравомыслящий человек в ту пору, конечно же, хотел введения контрактной системы. Все надеялись, что она поможет встряхнуть старую советскую систему ранжирования артистов, единоначалия худруков. Поэтому те, кто сопротивлялся этому движению к контрактам, казались точно ретроgrадами и консерваторами. Я уже в статье «Куда несут кони Клодта?» писал, что контрактная система нужна как воздух именно музыкальным театрам, если мы хотим видеть что-то новое. Кстати, уже там я вспоминал, система освоения репертуара силами стабильной труппы терпит крах даже в «относительно» благополучном Мариинском театре. Что и говорить про Большой, который напоминал в те времена настоящее болото.

1995

В России в этом году ввели понятие «валютный коридор», был убит журналист Влад Листьев, произошло страшное землетрясение в Нефтегорске на Сахалине. В Москве трясло очень сильно в Большом театре, обошлось без жертв, но многим пришлось покинуть насиженные места. Прошлая глава закончилась рассказом о демаршах штатных худруков главного театра страны, у которых почва уходила из-под ног. Но они все равно не могли поверить, что кто-то посягнет на их власть. Юрий Григорович к тому моменту возглавлял балет Большого театра тридцать лет, Александр Лазарев был главным дирижером в течение последних восьми лет, а работать начал еще в далеком 1974 году. Их поддерживали поначалу многие артисты, но постепенно даже они стали выступать на стороне директора Владимира Коконина. Претензии артистов тоже можно было понять. Тот же Григорович организовал параллельную молодежную труппу и не ставил новых спектаклей. Кто мог уехать, уже уехал. Еще в 1990 году первый танцовщик труппы Ирек Мухамедов переехал в Лондон. В интервью он до сих пор говорит о том, что Григорович считает его предателем, а ему просто хотелось работать. В Москве даже ведущий танцовщик имел только два-три спектакля в месяц, в Лондоне же – намного больше.

Все это закончилось тем, что в марте в театре появился новый художественный руководитель Владимир Васильев. Его появление было воспринято многими как личный выпад против Григоровича, с которым Васильев давно испортил отношения. Власть посчитала, что артист, многие годы выступавший на сцене Большого театра и сам имеющий претензии на постановки балетов (в Большом шли четыре его балета, а в соседнем Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко уже прошла премьера балета «Ромео и Джульетта», в которой Евгений Колобов с оркестром находился на сцене, а в финале соединял руки веронских влюбленных), именно та фигура, которая нужна была театру в этот момент. Ведь директор уже был, теперь нужен был худрук, который распишется под художественными планами Большого. В тот момент никто не понимал, что все это закончится крахом.

Перед приходом Васильева Большой театр уже опробовал страшного зверя по имени «контрактная система», из-за которой даже лишились своих кресел Григорович и Лазарев. В театре поставили «Свадьбу Фигаро» Моцарта, что само по себе было интересно: предыдущая постановка оперы прошла за тридцать лет до этого. Постановочная команда вся была зарубежной, ее возглавил маститый немецкий режиссер Йохим Херц, но спектакль получился, точно его ставил начинающий. В оркестровой яме оказался молодой Петер Феранец, который точно смог сделать больше для музыки Моцарта, чем все дирижеры Большого театра. Была пара приглашенных певцов, которые тоже выделялись на фоне тяжеловесов Большого театра. Многие ходили в театр, чтобы посмотреть на Керубино в исполнении Маргариты Маруны-Суханкиной, чья песня «Музыка нас связала» неслась из всех кабаков страны. Вот так в Большом стали выступать певцы, ассоциирующиеся с эстрадным искусством, а было это лет за пять до появления здесь Николая Баскова.

А чем занимался Владимир Васильев, пока ждал назначения? Я уже вспоминал о его сотрудничестве с Евгением Колобовым. А теперь, когда театр «Новая опера» кочевал по Москве, Васильев и Колобов замахнулись аж на Кремлевский дворец съездов, который в меломанской среде традиционно называли «сарай», намекая на то, что музыкальному театру лучше не выступать на этой гигантской сцене. В результате сотрудничества дирижера и возмнившего себя режиссером хореографа родился спектакль с претенциозным названием «О, Моцарт! Моцарт...», в котором были использованы одноактная опера «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова и Реквием зальцбургского гения.

В статье «Похищение из сарая» я писал: «Балет у нас любят больше оперы. Поэтому блестящие годы выступлений Владимира Васильева автоматически переносятся его поклонни-

ками на все, что выходит „из-под ноги“ Васильева-балетмейстера. Из постановки в постановку кочуют одни и те же поддержки, которые легко себе представить, если вы когда-нибудь видели „Элегию“ Рахманинова в исполнении Васильева и Максимовой. Все балетные номера меркнут рядом с режиссерской концепцией, которая угадывается еще в первых тактах увертюры. В финале под скорбные звуки *Lacrimosa* душа Моцарта в исполнении балерины вознесется на небо с помощью обычной цирковой лонжи... „У каждого свой Моцарт“, – говаривал один из моих коллег. Именно поэтому я схватил „своего“ Моцарта – Моцарта Арнонкура, Мути, Аббадо, Гардинера – и бежал что есть мочи из кремлевского „сарая“. Не ровен час отравят, злодеи».

Но начальство не ходит на такие спектакли и не делает выводов. И сегодня происходит то же самое! В кресло театральных руководителей стараются посадить кого-нибудь «полауреатнее». А кто еще мог соперничать в этом с Васильевым? Оказавшись в Большом театре, Васильев наобещал золотые горы, но за пять лет «гора родила мышь» только. А театр оказался в ужасных финансовых условиях. Ни один приличный спонсор не хотел давать Большому деньги. Я, кстати, встретился и взял интервью у странной венской дамы, жены дипломата, которая возглавляла некий фонд поддержки Большого театра. Когда интервью под названием «Хочу улучшить репутацию Большого» вышло, разразился очередной скандал. Театр и эта мадам стали писать письма, что это не ее слова

Реализацию плана «вернем былую славу главному театру страны» начали уже осенью новой «Хованщиной» Мусоргского. Но по понятным причинам Васильев видел только один способ реализации своих планов: вернуть в театр тех, кто при жизни стал классиком. Снова была сделана ставка на прошлое, на традиции, которые давно стали якорем, тянущим театр на дно актуального художественного процесса. Декорации Федора Федоровского старого спектакля, который много десятилетий шел в Большом театре, решили сразу сжечь, чтобы они не напоминали о том, что новое не сильно отличается от старого. Практичный Гергиев их купил и до сих пор использует.

Я начал с декораций и Гергиева потому, что общая художественная инертность спектакля сказала даже на декорациях Теймураза Мурванидзе, который был интересным художником и уже здорово оформил «Игрока» Прокофьева в Мариинском театре. Из плюсов постановки лично для меня была версия Шостаковича, очень длинная, но зато внятная. Но именно продолжительность спектакля и погубила его в то время: «Хованщина» начиналась в 18:30, мало кто обращал внимание, покупая билеты. Люди приходили к 19:00, начинались хождения по залу, первый акт был безнадежно испорчен. Ближе к концу люди начинали подниматься с мест и уходить, ведь ходить в темноте по Москве в те времена было просто опасно. Поэтому мало кто догадывался, что в финале вновь звучит «Рассвет на Москве-реке», впрочем, Мстислав Ростропович ничего не мог сделать уже с оркестром, уровень которого в те годы очень упал. Да и попытки выписать певцов из Мариинского театра только подчеркнули слабость труппы Большого театра. Причем это выражалось даже в пении народных артистов: Зураб Соткилава, отважившийся спеть партию Голицына, стал одним из самых слабых звеньев постановки.

В своей статье я писал: «После глубокой пропасти, в которой оказался театр, невозможно сразу взлететь на недостижимую вершину. „Хованщину“ трудно назвать современным спектаклем, он одной ногой стоит в прошлом Большого театра. Предвосхищая массовые восхваления нового спектакля, скажу лишь, что слова Голицына „Не скоро ржавчину татарскую ты смоешь“, обращенные к Руси, целиком относятся к самому театру. До тех пор, пока Большой не смое „ржавчину“ рутинных традиций, его зрителей будет мучить ностальгия по настоящему». В этом спектакле Владимир Васильев не удержался и поставил все пляски. Впрочем, в следующей главе я расскажу и о спектаклях, которые он сам поставил целиком.

Увы. Борис Покровский в той «Хованщине» и вовсе увлекся бутафорией и другими реалистическими деталями. Именно массовые сцены, некогда бывшие главным достижением

режиссера, в постановке оперы Мусоргского вдруг обнажили быстрое приближение его творческой старости. Причем за несколько месяцев до этого я рецензировал прекрасный спектакль Покровского в его собственном Камерном музыкальном театре. Речь идет о мировой премьере забытой всеми музыкально-психографической драмы (sic!) «Дворянское гнездо» Владимира Ребикова. Конечно, по Тургеневу, конечно, также с большим количеством бытовых деталей в костюмах и на маленькой сцене. Но это было интересно, свежо, трогательно.

Надо уже вспомнить и о других театрах в столице. «Новая опера», которой уже пообещали свое здание в саду «Эрмитаж», пока на сцене Художественного театра показала раннюю оперу «Двое Фоскари» Верди. Постановка напомнила легендарного беллиниевского «Пирата», которым Колобов начинал завоевывать Москву. Наверняка поэтому и был выбран ранний Верди. Колобов вновь хотел, чтобы публика сконцентрировалась на оркестре и хоре, а значит, на нем самом. В своей статье «Самые настоящие похороны» (так сам композитор отозвался на премьеру) я написал: «„Новая опера“ последовательно проводит свое движение „скапильятуры“ (от итальянского *scarpigliati* – „взломаченные“), как именовались на родине Верди ниспровергатели рутинной морали в искусстве примерно в то же время, когда увидела свет и эта опера. Насаждая в России забытые перлы бельканто в отсутствие певцов, способных эту музыку исполнять, театр уподобляется последователям мичуринской биологии, утверждавшим, что и на сосне растут березовые ветки». Кстати, в этом же году была учреждена Национальная театральная премия «Золотая маска». В области музыкального театра была одна премия, и она досталась Евгению Колобову за концертное исполнение «Силы судьбы» Верди. То есть сразу стало понятно, что премия эта будет учитывать скорее общие заслуги, чем конкретные результаты, дрейфуя в сторону общей номинации «За честь и достоинство». Эту премию в 1995 году получила Галина Уланова.

После ухода Колобова из «Стасика» там появился новый худрук, режиссер Александр Титель, который много интересных спектаклей поставил в Екатеринбурге. Их привозили на гастроли, показывали, кажется, в Театре оперетты. Так вот после спектакля (возможно, это была постановка «Сказок Гофмана» Оффенбаха) из зала кричали: «Оставайтесь у нас вместо Большого!» Перебравшись в Москву, Титель сразу понял, что потолка он достиг, а значит, теперь его задача не творчество, а укрепление в столице всеми силами. И вот с этой задачей он отлично справился. В следующем году будет уже тридцать лет, как он сидит в своем кабинете и каждый год выдает на-гора по спектаклю, которые теперь составляют три четверти репертуара театра. Про «Руслана и Людмилу» Глинки, его дебютную работу в театре, вспоминать и вовсе не хочется. Забыл я ее, как страшный сон, помню только, что среди режиссерских глюпостей выделялся Финн на лыжах. Но в конце 1994 года Титель выпустил «Эрнани» Верди, но все рецензировали его в январе 1995-го. Правда, молодая поросль, которая уже через год принесет первую славу постановкам Тителя, еще репетировала. А на сцене выступали те, кто не ушел с Колобовым, и это было довольно страшно. Статья моя называлась «Неудавшееся Рисорджименто», что само собой показательно. В следующем году тем не менее «Эрнани» получит премию «Золотая маска». Такие были времена, когда премии давали лучшему среди худшего.

Что касается концертной жизни 1995 года, то она была многолика и однообразна, по большей части состояла из выступлений тех, кто базировался в стране. Гастролей было немного, но запомнился, например, приезд Иегуди Менухина с оркестром «Филармония Хунгарика», созданным из венгерских музыкантов, покинувших родину после советского вторжения в их страну в 1956 году. В Москве выдающийся скрипач дал пресс-конференцию, на которой рассказал, как в Петербурге, где он уже выступал, министр культуры Михаил Швыдкой преувеличил в своем выступлении значение такого института, как государство. Менухин довольно жестко напомнил сотрудникам министерства о том, как китайским рабочим запрещали въезжать с семьями в США, насколько Франция виновата перед алжирцами, а цыган

по сей день преследуют даже в Испании. В общем, это было неожиданно, а концерт хоть и прошел на ура, но был сыгран не на высочайшем уровне.

Не обходилось и без юбилеев, например 80-летия Георгия Свиридова. В концерте выступали Дмитрий Хворостовский и Михаил Аркадьев, которые исполнили Шесть романсов на слова Пушкина (1935 года) и поэму «Петербург» на слова Блока (это преподносилось как свежее произведение). Во втором отделении прозвучал цикл «Отчалившая Русь» на слова Есенина (1977). Первое отделение было намного убедительнее второго. Но тогда еще цикл Свиридова не был узурпирован звездным баритоном, его не часто, но довольно регулярно исполняли в Москве, так что было с чем сравнить. Я, например, никогда не забуду исполнение Нины Рауттио. Но Хворостовский был первым из наших оперных звезд, кто отважился вывезти музыку Свиридова на Запад. Конечно, композитор обожал его и в последние годы даже перепосвящал ему произведения, которые ранее были подарены другим певцам.

Для меня же концертная жизнь 1995 года прошла под знаком статьи «Сумерки богинь», где я впервые позволил себе провести параллельный анализ творчества двух примадонн Большого театра – Ирины Архиповой и Елены Образцовой. В этот момент в «Независимой газете», как назло, начались финансовые проблемы, там начался переворот, бывшие друзья предали главного редактора Виталия Третьякова. Впрочем, к этому моменту из газеты уже ушло очень много людей, которые были заметными фигурами российского журналистского ландшафта. Я уже говорил в первой главе, что нами тогда двигало острое чувство справедливости, желание сделать Россию очень быстро современной, продвинутой, демократической страной. Сегодня это, конечно, выглядит несколько наивно. Тем более что спас нас тогда вместе с газетой Борис Березовский. Он все «разрулил», нас собрали в одной комнате на встречу с инвестором (залов в редакции не было, все вообще было скромно, на всех два туалета, один из которых отобрал главный редактор, правда). Я оказался в первом ряду, и минут сорок Березовский рассказывал нам о светлом будущем, глядя мне в глаза. Я тогда и не догадывался, что уже перешел экватор своей службы в «Независимой». Но меня спасал журнал «Огонек», который охотно печатал мои рецензии и обзоры в тот момент, когда «Независимая» стала выходить всего на четырех полосах, а значит, и писать надо было совсем редко.

Статья «Сумерки богинь» родилась спонтанно. И Архипова, и Образцова в те времена регулярно выступали в московских залах, на Западе они уже почти никому не были нужны. Но не перестаю смеяться до сих пор, как только вспомню реакцию на этот текст читателей. В доинтернетные годы фидбэк подписчиков получали по старинке: по почте или телефону. В «Независимой газете» очень любили публиковать письма читателей, но, конечно, не все. Глупые все же не публиковали. Вроде того, что написала мне однажды поклонница Хворостовского: «Что вы не поделили с артистом? Ботинки, квартиру или жену?» Когда я сегодня вижу подобные комментарии на своем канале «Сумерки богов», я даже удивляюсь, как этим людям за столько лет не наскучило!

Но статья «Сумерки богинь» вызвала более скорую реакцию: телефон в редакции разрывался! И мои коллеги, дежурившие в те дни, завели тетрадку, куда стали записывать голоса за ту или иную артистку. Ведь каждый звонивший уверял, что написано про Архипову (Образцову) все правильно, но зачем же так грубо писать про Образцову (Архипову). А меня в этот момент поезд увозил в Вену, где я посетил одну необычную премьеру.

Как я уже рассказывал неоднократно, мне было душно в нашей музыкальной действительности, и я всеми правдами и неправдами старался выбираться в Европу раз в несколько месяцев. Уже весной в мой почтовый ящик начинали падать пухлые конверты с буклетами оперных театров и концертных залов, читать которые для меня было особым удовольствием. Составлять маршруты и придумывать поездки – это было так увлекательно, особенно потому, что моя жена меня поддерживала. Мы тогда снимали квартиру и слышали со всех сторон: «Хватит ездить! Лучше отложите денег на квартиру!» Но мы никого не слушали и много путеше-

ствовали, причем всегда привязывая наши поездки к репертуару музыкальных столиц. И сейчас невозможно об этом не вспоминать с восторгом – столько впечатлений было именно в те голодные годы, когда мы снимали номера в дешевых гостиницах, а порой ходили на стоячие места. Хотя очень часто мне перепадал бесплатный билет для журналистов. Но в те времена надо было еще найти факс пресс-службы и дожидаться от них ответного факса...

В Вене в 1995 году еще можно было застать настоящих звезд оперы, когда бы ты ни приехал. Даже в утренниках, помню, пели Эва Мартон, Габриела Бенячкова, Питер Дворский, Лео Нуччи. В 1995 году одна из премьер Государственной оперы была очень необычной: «Иродиада» Массне. Ставил ее знаменитый художник-акционист Герман Нитч, который работал с натуральной кровью вместо красок. Дирижировал Марчелло Виотти, которому прочили большое будущее. Но через десять лет в Мюнхене у него случился инсульт на репетиции, далее ему удаляли тромб, он был в коме и умер, не приходя в сознание. Теперь его дело продолжает сын Лоренцо, назначенный главным дирижером в оперном театре Амстердама.

Но в тот момент, конечно, не Виотти определял невероятный интерес публики к новой постановке «Иродиады». Пласидо Доминго, Агнес Бальтса, Хуан Понс, Ферруччо Фурланетто, Нэнси Густавсон. Вот это был состав! Хотя опера эта не стала интереснее от постоянно текущей по задникам краски, но именитые звезды работали на износ, с огромной творческой отдачей. И принимали их совсем не так, как на премьере «Трубадура», о которой я рассказывал в главе про 1993 год.

А на следующий день ты идешь на старую постановку «Кавалера розы», которую выпускал еще за четверть века до этого Бернштайн. И вспоминаешь, как год назад ты с галерки слушал Карлоса Кляйбера, который, как казалось, с наслаждением дирижировал этим спектаклем. А недавно мне попалось видео из ямы тех дней, и там Кляйбер хватается за голову и в ужасе закрывает глаза, настолько ему все не нравится. А в этот раз дирижер Леопольд Хагер, очень толковый мастер (потом я приглашу его продирижировать концертом оркестра Большого театра), а в партии Маршалыши Анна Томова-Синтов, любимица Караяна. А в партии Софи юная Юлиана Банзе, которая тоже через двенадцать лет будет петь в Большом благодаря тому, что я увидел и услышал в те дни 1995 года.

Или ты приезжаешь для того, чтобы услышать Эдиту Груберову, певицу, которую в записи слушать бывает невозможно, а на сцене ты начинаешь сходить с ума от ее пения. И что бы ни пела Груберова: озорную Цербинетту в «Ариадне на Наксосе» Штрауса или изысканных «Пуритан» Беллини, – ты каждый раз наблюдаешь, как она может смело штурмовать по четыре ми-бемоля за вечер или просто сыпать колоратурными пассажами и трелями так, точно ей это ничего не стоит. И всякий раз она убедительна, поэтому я никогда не забуду, например, ее участия в венской и мюнхенской постановках «Роберто Деверо» Доницетти. В знаменитом финале каждый раз Груберова доводила зал до экстаза, благодаря ей я слышал несколько раз, как зал может кричать браво по 15—20 минут подряд, порой мешая продолжению спектакля.

В то время каждый год в мае-июне на фестивале «Венские фестивальные недели» появлялся и Николау Арнонкур, каждый раз с необычными названиями. В 1995 году это была опера «Орфей и Эвридика» Гайдна в довольно любопытной постановке Юргена Флимма и сценографа Георгия Цыпина с молодыми Чечилией Бартоли и Роберто Сакка в главных партиях. Бартоли принимали как звезду, но еще молодую звезду. Никто не умирал, как сегодня, и ее успех точно нельзя было сравнить еще с успехом звезд Staatsoper.

Но в 1995 году я расширил географию европейских поездок: побывал в Мюнхене, Берлине, съездил на премьеру «Волшебной флейты» в миланский Ла Скала с Риккардо Мути, которого до сих пор уважаю именно в этом репертуаре. Правда, уровень миланского театра в тот момент уже очень отставал от австро-немецких театров и фестивалей. И даже состав солистов был неважным. Хотя Соле Исокоске в партии Памины очень выделялась. В Берлине я

смотрел «Бориса Годунова» в Дойче Опер в постановке классика немецкого театра Гёца Фридриха без единого русского артиста в составе. Зато слушал Аббадо, дирижировавшего в филармонии Мусоргским, Скрябиным, Рахманиновым.

Впервые я побывал на фестивале в Брегенце, где на плавучей Озерной сцене давали масштабное шоу в постановке Дэвида Паунтни – «Фиделио» Бетховена. А в Фестивальном театре Владимир Федосеев дирижировал постановкой «Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова. Поставил оперу еще один живой классик немецкого музыкального театра – Гарри Купфер. Оба спектакля не оказали на меня сильного воздействия, хотя я познакомился там и взял интервью у Сергея Ларина. В то время русский тенор был настоящей звездой, пел в крупнейших театрах мира в итальянских и французских операх, у него вообще был талант к языкам. Потом в Москве я дал к интервью фотографию Ларина, которую сделал фотоаппаратом-мыльницей прямо на берегу озера. И мне не верили, что я не подсунул свое фото – как сегодня сказали бы, «селфи».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.