



АЛЕКСЕЙ ПЕТРЕНКО:
— Мне никогда не приходилось работать с Валерием Гергиевым. Жаль, он не просто дирижер мировой величины, плодотворный музыкальный деятель, но и очень перспективный творец. И это при том, что он уже достиг всего. Когда Гергиев берется за дело, наступает музыкальный праздник. Я дружу с Федосеевым. Мне кажется, что Гергиев и Федосеев равновелики, но у Гергиева еще многое впереди, а Федосеев держится на пике и пока не сдает позиций. Впрочем, дирижеры ревнивы, поэтому я стараюсь особо не хвалить коллег моих друзей.



ФОТО: НИКИТА РЫБАКОВ/ИЗВЕСТИЯ

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ: У МЕНЯ ЕСТЬ ПРАВО РУГАТЬСЯ

«Я РАССУЖДАЮ ПО ПРАВУ ЧЕЛОВЕКА, КОТОРЫЙ ШЕСТЬДЕСЯТ РАЗ В ГОД ВЫСТУПАЕТ В РОССИИ»

—Вы следите за тем, что сейчас происходит с Госоркестром?
—Я всегда обожал Госоркестр. Я очень многим ему обязан. Свои первые гастроли с этим оркестром — в 1987-м — я никогда в жизни не забуду. Мне предоставили тогда совершенно сказочный инструмент, с которым я играл шесть или семь программ, все с одной репетиции. И к тому же с переездами. Это было совершенно незабываемое путешествие — во Франции. Я совершенно незнаком с нынешней ситуацией в оркестре. Надеюсь, дело идет к лучшему. Просто это уже не будет так, как это было. Тот Госоркестр СССР — он неповторим. Так же, как теперь я уже совершенно твердо могу сказать, что такого Мариинского театра, как в 90-е годы, больше никогда не будет. При полном бегстве всех на Запад я тогда выдумал какую-то модель, которая привлекала людей к Мариинскому театру. Очень трудно, но все-таки очень интересно было вот так работать.
—Кто будет теперь заниматься реконструкцией Мариинки — новый министр?
—Не знаю, они должны сами разобраться. Я думаю, Швыдкой должен продолжать. Видите, я отдаю отчет в том, что говорю публично. Но я ставлю гораздо выше наших с ним личных отношений результат профессиональной работы. Я говорю по праву человека, который шестьдесят раз в год выступает в России. У меня есть право ругаться.
—Что, вы думаете, должен делать в музыкальной области новый министр?
—Мне трудно сказать, я его почти не знаю и пока незнаком с новой концепцией. Но, я думаю, если он не будет советоваться, то ему не удастся остановить тусовку. А сегодня музыкально-концертная жизнь — это удивительный гибрид большой музыки в исполнении больших музыкантов и пошлятины в расчете на тусовку. Сегодня вполне возможна хорошая музыка в лучших залах Петербурга и Москвы, но совершенно непонятно, в расчете на кого ее играют. Эта звоньба мобильных телефонов в зале, эти люди, которые пришли только потому, что модно пойти на Джесси Норман и Пласидо Доминго! Мы еще не разобрались сами с собой. Мы все еще остаемся великой культурной державой, которая ведет себя как «третий мир», когда приезжает стареющий заморский гость. Я не хочу сейчас обидеть Монтсеррат Кабалье или кого-то еще. Но я бы предпочел слушать ее двадцать пять лет назад, в ее лучшие годы. И стареющий Доминго, который удивительным образом все еще может блестяще спеть «Парсифаля» или «Валькирию», зачастую приезжает в Россию на концерт скорее стадионного характера. Сегодня гораздо ценнее, чтобы мы сами, своими силами сделали «Кольцо», что мы сами можем поставить все оперы Прокофьева, что мы сами можем вывезти в Нью-Йорк «Демона» или «Китеж».
Да, у нас в Петербурге тоже бывает тусовка. Во время «Звезд белых ночей» в зале иногда сидят триллионы долларов. Посмотрят два-три спектакля, сходят в Эрмитаж, увидят Царское Село и на частном самолете улетят домой. Никто даже не зал, кто это был. Но мы не для этого работаем. Концерт в Костроме важнее, чем бал «Белых ночей».

спектаклей. Мы все были подобны детям, которые сами не понимают, что они делают. Можно было посмеиваться, выясняя, хочет ли Валерий Абисалович чего-то в Большом, думая про какие-то рокировки, захватнические угрозы. Мне с моим количеством контрактов это просто смешно было — я дирижировал иногда по два раза в день! А сейчас, когда у меня семья разрослась, я вообще совсем по-другому смотрю на будущее. А тем временем этот процесс утечки талантов только увеличивал обороты. Был уникальный шанс этот процесс остановить, но мы его упустили. Мы не увидели главной угрозы. Я-то лично ее видел. Но мне не хватило терпения и потом уже желания что-либо говорить.
—Как обстоят дела с реконструкцией?
—Пока что мы только собираемся добиваться результатов по реконструкции Мариинского театра. Мы так и протоптались девять месяцев на одном месте. Я тут ничего не могу сделать. Заказчик — не Гергиев. Но я никогда не забуду эти тридцать перелетов в Москву. Для меня, действующего артиста, летать в Москву дирижировать — это удовольствие, летать в Москву пробывать проект — это моя обязанность, но удовольствия тут мало.
Мои отношения со Швыдким начались с того, что я ему говорю: «У нас ужасающие дела с реконструкцией, у нас воруют деньги». Он мне отвечает: «А вы не волнуйтесь». Гострой нашел каких-то мальчиков, они просто забрали деньги, выдали какие-то бумажки, и это все стоило чуть ли не два миллиона долларов! Да за два миллиона долларов у нас весь коллектив будет жить, выпускать спектакли, платить зарплаты, у меня будет танцевать Лопаткина сорок раз в год и Бородинка петь пятьдесят раз в год. Я ему говорю: «Верните деньги». А он мне: «Не волнуйтесь».
Потом было совершенно бессмысленное приглашение Рождественского в Большой, о котором я еще не высказывался вообще. Рождественский и в лучшие-то свои годы никогда не репетировал! И тогда Швыдкой у меня дома сказал, сколько за одного «Игрока» получил денег Рождественский, я был поражен. Он получил больше, чем я за десять лет в Мариинском театре!
Со Светлановым мне тоже не нравилось, что он делает. Ну, не так это надо было делать. Если это можно было сделать со Светлановым, это, получается, можно сделать с кем угодно. Надо было как-то объяснить: «Евгений Федорович, оркестр потибаёт, оркестру нужна ваша дирижерская рука. Пожалуйста, мы просим вас, помогите коллективу, бывайте здесь почаще, вы не можете дирижировать только два раза в год». Мне звонила супруга Светланова Нина Александровна, говорила: «Вы должны помочь, вмешаться, вы должны сказать этому министру все, что вы о нем думаете». Я через нее Светланову предлагал: «Давайте я сейчас перечислю в Госоркестр десять тысяч долларов. Но только вы тоже перечислите. Это же ваш оркестр. Я не нищий дирижер. И вы не нищий. Да и Швыдкой, наверное, не нищий министр. Давайте я поговорю с Марисом Янсоном, с Эой-Пеккой Салоненом, с Эшенбахом. Соберем сто тысяч, снимется вопрос, у людей будет какая-то гарантия». Почему мне не хватило мудрости поехать к Швыдкому, объяснить ему, что это не у него и не у Светланова проблема, а проблема у оркестрантов, которые без зарплат сидят?

И я тогда позволил себе весьма критически высказаться. Причем меня больше всего поразил не сценический, а музыкальный уровень. Меня удивило стремление к беззвучному «Руслану». Потому что я могу представить себе какой угодно Большой театр, но не бледный.
—Это было стремление не к беззвучному, а к аутентичному «Руслану», не так далеко ушедшему от итальянской оперной стилистики. А вы как Глинку воспринимаете?
—Мне кажется, Оле Трифионовой, которая поет Антонида, можно найти удивительные связи у этой музыки со Стравинским. Или даже с оперой Прокофьева «Обручение в монастыре». Или с некоторыми страницами Римского-Корсакова, с его трогательной Снегурочкой. Хотя Антонида, конечно, совсем другой персонаж. Я бы хотел, чтобы в нашей интерпретации «Жизни за царя» были свежесть и постоянный ток энергии. Чтобы не было сентиментальности и старомодности.
—Насколько подъемным оказался цикл из всех семи симфоний Прокофьева, который вы сыграли на фестивале?
—Этот цикл вызывал у меня огромный интерес. И я думал, он мог вызывать интерес у многих. Жалко, что мы не могли все семь симфоний исполнить в Большом зале консерватории. Но сама идея мне очень нравится. И я никогда не буду жалеть о ней. Естественно, когда мне пришлось в голову играть семь симфоний Прокофьева за десять дней, я рассчитывал, что Первую, Вторую и Третью мы в разное время играли. Четвертую, правда, никогда не играли. Пятую — играли. Шестую — очень давно. Замечательная, правда, Шестая? Мне лично она кажется очень благородной, загадочной. Седьмую, естественно, сравнительно недавно играли. Мне почему-то кажется, что семь симфоний Сергея Сергеевича — это своего рода театральный мир, который еще только предстоит охватить следующему поколению и исполнителей, и слушателей. Я то же самое потом сделаю в Лондоне, а через пару лет я сделаю то же самое со всеми пятнадцатью симфониями Шостаковича в Нью-Йорке. Это уже обьявлено.
«Я НАДЕЮСЬ, В СФЕРЕ ИСКУССТВА СВОБОДНЫЙ РЫНОК У НАС НЕ НАСТУПИТ НИКОГДА»
—В Ярославле с вами выступал молодой, никем еще не замеченный скрипач Михаил Овруцкий, с которым вы прежде никогда не встречались. Вам нравятся подобные рискованные проекты?
—Я в принципе хочу поддерживать молодых инструменталистов. Женя Кисин, скажем, был еще мальчиком из Советского Союза, когда мы с ним уже сделали его первую серьезную запись — с Лондонским симфоническим оркестром. Кстати, Лондонский симфонический оркестр очень долго не понимал, что я от них хочу. Когда я им предложил Кисина, а заодно Венгерова и Репина, они считали это неуместной шуткой. Они мне предлагали гораздо более апробированные варианты — Гаврилова, Алексеева. А я упорно называл им Кисина. А они меня спрашивали: how do you spell it — с одним «s» или с двумя? Это был 1988 год, мой дебют в Лондоне. Ну, мы так все вместе и протобютировали. Нас потромили критики. Меня — в основном за то, что я привез незрелых детей. Может, кому-то казалось, что это пропаганда советского исполнительского искусства, не знаю. После этого Кисин сыграл Концерт Чайковского с Караяном, который уже спонсировал его дальнейшей мировой славе.
Я очень надеюсь, что и Овруцкий, и десятки молодых людей, которые будут мужественны и достаточно уверены в себе, наполнят жизнь десятков российских городов настоящей музыкой. Причем они должны знать, что если этого не сделают они, то сделают другие, ничуть не менее талантливые. Вот мой прогноз. В этом сила и значение Московского Пасхального фестиваля. Я сам всегда стремился выступать в России. Мы 80 раз в год выступаем в США, но мы ведь еще и 300 раз в год в России выступаем. Так что арифметика в нашу пользу. А в целом мы можем сейчас позволить себе 450 выступлений коллективов Мариинского театра в год. Как вам эта цифра?
Если бы президентские гранты давали по количеству выступлений, мы бы, наверное, забрали две трети. Я завидую Госоркестру или любому другому, у которого этот грант — 2—3 миллиона долларов — идет на 100—110 человек. У нас грант в 2 раза выше, но он идет на 2000 человек. Не знаю, решил ли так Михаил Ефимович Швыдкой или у него была команда аналитиков, во всяком случае, у нас не спросили: сколько раз в год вы выступаете? У нас не спросили, сколько будет стоить сохранить в театре Бородину, Нетребко, Лопаткина, Путилина, Вишневу и т.д. А у нас найдется имен двадцать такого калибра.
Я надеюсь, что в сфере серьезного искусства свободный рынок у нас не наступит никогда. В крупных театрах Америки или на фестивалях типа зальбургского этот свободный рынок на самом деле находится в жестких рамках мощной государственной поддержки. И еще огромную помощь оказывают сумасшедшие прибыли от туризма — в Австрии, например. Австрия — очень умная страна. Я не раз говорил и с австрийским канцлером, и с президентом, и с людьми, которые непосредственно отвечают за политику региона. Меня это очень интересует, я же сам устраиваю фестивали. Мне кажется, мы здесь тоже можем построить не менее успешную модель. И в определенном смысле мы уже добились этого в Петербурге — на фестивале «Звезды белых ночей». Я его устраивал с первых шагов, и сегодня это уже явление мировой фестивальной карты. Это потребовало от нас сумасшедшего труда, беспамятного, многолетнего, изнурительного.

«Я ЕМУ ГОВОРЮ: «ВЕРНИТЕ ДЕНЬГИ».
А ОН МНЕ: «НЕ ВОЛНУЙТЕСЬ»
—Какие у вас сейчас отношения со Швыдким?
—С Михаилом Ефимовичем у меня сейчас очень возможны деловые, толковые, даже теплые дружеские отношения. Но тогда, когда мы только начинали свое знакомство, он все-таки был министром, а я министром не был. И он не услышал то, что я ему говорил. Я говорил, что должна быть программа поддержки российской оперы и российского балета. Мы постепенно становились все-таки более уверенным государством. Тем не менее в эти же годы мы продолжали проигрывать борьбу за таланты — они продолжали утекать из страны. Вместо того чтобы заняться этой проблемой, мы вслепую отдались какой-то игре — псевдосоревнованию Большого и Мариинского. Тогда и пресса очень увлеклась этой темой. Собственно, это действительно гораздо увлекательнее разбора

(Окончание. Начало на 1-й стр.)

Может, таких просто больше в стране и нет. Но, может, следующий концерт в Ярославле мы дадим уже камерным составом. Или, может, это будет концертное исполнение оперы Россини «Путешествие в Реймс». Или что-нибудь еще, что в Ярославле наверняка никогда не звучало. В Кострому, может, мы вернемся уже в зал филармонии — пускай он будет небольшой, более интимный, чем тот, в котором мы выступали в этот раз. Зато пускай это будет не одно, а два выступления.
Не исключаю, что я могу рекомендовать то же самое и другим музыкантам. Я всегда считал, что мало занятый в Америке Слюбодинник-отец или Слюбодинник-сын — это нонсенс. И тот и другой, играющие в Костроме или Ярославле, — это, собственно, то, что должно происходить. Слава богу, в России много городов, и публика там ну ничуть не хуже, чем где-нибудь в Америке. А может быть, и лучше. Москвичам и петербуржцам стоит вспомнить времена, когда царила мертвая тишина на концертах.
«ДОРОГИ ПЛОХОВАТЫ, НАС ТРЯСЛО, МЫ НЕСКОЛЬКО РАЗ ЗАБЛУДИЛИСЬ»
—Во время своей поездки вы везде разговаривали с местными музыкальными властями о возможности сотрудничества. Вы действительно в него верите?
—Что касается кооперации с провинцией, с нашей стороны будет сделано все необходимое. Главное, чтобы мы никому не навязывались. Здесь уже многое зависит от местных властей, и не столько от губернаторов, сколько от непосредственных исполнителей. Мы очень заняты люди. Трудно себе представить, чтобы Гергиев названивал десятки раз в день и устраивал концерт какого-нибудь из своих солистов, или молодежного оркестра, или кого угодно еще. Должны быть сделаны определенные встречные усилия. А еще лучше — чтобы мы делали встречные усилия.
—Это же еще и вопрос денег. Никакая провинция не смогла бы потянуть ваш приезд, если бы не помог Пасхальный фестиваль.
—Да, пока что фестиваль пошел в регионы без особых финансовых усилий со стороны принимающих сторон. Московский федеральный бюджет плюс общий спонсорский пакет между нами и «Газпромом» делают этот риск минимальным. Я убежден, что это одна из лучших форм спонсорства для «Газпрома» и одна из лучших форм художественной деятельности для коллектива Мариинского театра. Сегодня то, что мы выступили в Костроме, важнее, чем еще один спектакль в Мариинском театре. Просто важнее, и все. Точка.
Да, дороги плоховаты, нас трясло, мы несколько раз заблудились, у нас даже не было сопровождающей машины. Да, «Ариадна на Наксосе» резко увеличила бюджет фестиваля. Но было огромное желание показать новгородцам этот спектакль — новенький, только что сделанный силами молодых марининских певцов и молодежного оркестра. Было огромное желание подать пример. А через год, через два мы могли бы предоставить новгородцам Мариинский театр, чтобы они показали какой-то свой интересный спектакль. Если, конечно, будет что показывать. Вот как я это вижу. Потому что мы сегодня можем раззадорить и оздоровить ситуацию в стране. Хотя бы бросить вызов: давайте как мы, давайте лучше, чем мы.
—Какие планы у региональной программы на следующий год?
—На следующий год, думаю, охватим еще четыре-пять городов — я имею в виду концерты со своим участием. И я думаю, было бы потрясающе, если бы подключились настоящие звезды российской музыкальной традиции — Плетнев, Башмет. Давайте говорить прямо: настоящих звезд у нас не так уж много. Я очень часто говорю с Вадиком Репиным — не о том, как надо играть на скрипке, а о том, чтобы чаще появляться в России. И не только в Москве и в Петербурге. Мне кажется, что он меня понимает. Но он в какой-то степени раб своего успеха и пленник агентов. Расписание больших артистов — это удивительная вещь, с которой мало кто знаком. Американцы планируют на три-четыре года вперед. Многие европейцы пытаются делать то же самое. Мы в Мариинском театре планируем все еще пока на три-четыре месяца вперед, до сих пор вносим изменения в план августа, потому что, оказывается, не смогли договориться с агентом Путилина.
«МЫ ЖЕ НЕ ПРОПОВЕДИ ЧИТАЕМ. ОПЕРА — ЭТО ДРУГОЙ ЖАНР»
—Концертное исполнение «Жизни за царя» в Костроме было своего рода репетицией перед грядущей премьерой в Мариинке, которой вы собираетесь отметить 200-летие Глинки. Насколько эта репетиция вас устроила?
—Наш коллектив, как правило, обладает сравнительно серьезным музыкальным уровнем постановок. Я считаю «Ивана Сусанина» в Костроме в этом плане исключением. Потому что мне просто не удалось настроиться после трех концертов в Москве и после премьеры «Носа» в Петербурге. И потом, это вставание в семь утра, отход ко сну в четыре утра, очень сложные акустические условия. Хор сидел слишком низко, деревянные дубовые заставки вообще пропадали. Я пересаживал медь, экспериментировал — лучше не стало. С другой стороны, что бы мне сказал, какая акустика в Костроме? У нас что, есть дирижеры, которые там выступали? Я отдаю себе отчет, что к премьере мы, конечно, должны привести все это в полный порядок. И хор будет готов. И опера пойдет без купюр, без пшвов. Я, конечно, хотел бы, чтобы этот спектакль стал вехой в истории театра. Это моя первая постановка этой оперы. Все указания Глинки должны быть тщательно обдуманы и мною, и молодым режиссером Дмитрием Черняковым. Ведь там с самого начала, задолго до того, как в дом Сусанина приходили проблемы, уже чувствуется какая-то печальника. И все эти рудалы, фиоритурры носят несколько обремененный характер. Сегодня очень трудно почувствовать, что нас интересует, скажем, в русскости или в польскости этой музыки. Что нас интересует в таком герое, как Иван Сусанин. Любовь к родине, богатство души! Наверное. Но мы же не проповеди читаем. Опера — это другой жанр. Спектакль — это соединение чуда музыки и театра.
К премьере я очень многое буду подвергать в нашем исполнении «Жизни за царя» серьезной корректуре. Интерпретация этой оперы может стать еще более радикальной, чем моя же запись того же «Фуслана». В каком плане радикален «Руслан»? В нем есть килпатная энергия. «Руслан», кстати, единственная новая постановка Большого театра, которую я посмотрел.