

Не каждый знает, что Саратов был местом рождения одной из первых российских профессиональных оперных трупп. А нынешней осенью Саратовский академический театр оперы и балета уже отмечает свое 120-летие. Последние двадцать лет художественное руководство театром осуществляет Юрий КОЧНЕВ. Как шутят в театре, 100 лет — без Кочнева, двадцать — с ним. С ним — народным артистом России, главным дирижером Саратовской оперы наша сегодняшняя беседа в преддверии двойного юбилея — театра и его худрука.

НАКАНУНЕ

Евгений МУЗАЛЕВСКИЙ

— Юрий Леонидович, в нашей беседе нам никак не избежать биографических моментов — вы помните свою первую репетицию в Саратовском театре?

— Конечно. Это была спевка «Аиды». С хором, солистами. Участвовали очень яркие исполнители — Ольга Бардина, Юрий Попов, впоследствии народные артисты СССР, и, если не ошибаюсь, известный наш драматический тенор, ныне народный артист России Владимир Щербаков. Вокальная оснащенность театра была замечательной. Хором руководила Анна Андреевна Добромирова, руководила свыше пятидесяти лет — и культура этого коллектива была очень высокой.

С оркестром дело обстояло хуже. Он был плохо укомплектован, и уровень его явно уступал тому, что должен быть в серьезном оперном театре.

— «Аиду» вы подхватили, а на каком спектакле были заложены первые камни будущего многолетнего сотрудничества с оркестром и театром?

— Моим первым самостоятельным спектаклем в Саратове был «Борис Годунов». Кстати... Вот только сейчас, разговаривая с вами, понял, как много бывает в жизни удивительных и, кажется, совсем не случайных совпадений. Дело в том, что ровно через двадцать лет, в этом сезоне, мы вновь обратились к Мусоргскому — театр ставит «Хованщину». И тут есть повод для еще одной цепочки почти фатальных аналогий. Так уж вышло, что мы ставили «Хованщину» в оркестровке Д.Шостаковича. А надо сказать, что первым исполнителем оперы в этой редакции был мой наставник и учитель — уникальная личность, Сергей Витальевич Ельцин. (Для тех, кто не знает, — фамилия как у Президента, только с ударением на последнем слове). Ельцин окончил Санкт-Петербургскую консерваторию с золотой медалью, занимался у профессора Николаева — виднейшего педагога-пианиста. По теоретическим дисциплинам был учеником Глазунова. Сам став замечательным исполнителем, впоследствии учился у выдающегося русского дирижера Эмиля Купера.

Так вот, сейчас я делаю свою постановку по партитуре Сергея Витальевича, на которой стоит дарственная надпись Шостаковича.

— Как происходит осознание себя в новом — дирижерском — качестве?

— Действительно, практически все дирижеры начинали с того, что играли в оркестре. Подавляющее большинство — струнники. Между прочим, с Юрием Симоновым и Юрием Темиркановым мы вместе учились в ленинградской десятилетке, все трое были альтистами и все трое стали дирижерами.

Искушение, конечно, приходит не к каждому музыканту, но к кому-то рано или поздно приходит. Как правило, с ощущением, что ты мог бы это сделать лучше или как-то

ЮРИЙ КОЧНЕВ:

Полтора метра над «уровнем» оркестра — ЭТО ОЧЕНЬ ВЫСОКО!

иначе, чем тот человек, что стоит сейчас за пультом. Но сам по себе переход со стула за пульт психологически очень сложен. Дирижер стоит всего метра на полтора выше оркестра, но однажды оказавшись на этом возвышении, он становится определяющим фактором для играющих в оркестре исполнителей. В этот момент и рождается чувство ответственности за профессию.

— Нужно ли преодолеть в себе какой-то барьер, чтобы встать «на полтора метра выше»?

— Да. Барьер есть. Каждый раз, когда впервые выходишь к оркестру — будь то на гастрольях или перед началом новой работы. Но, может быть, наиболее «высокий» был, когда после окончания тогда еще Ленинградской консерватории я принял участие в конкурсе на стажерское место в Большом театре. Соперничали тридцать человек, конкурс проходил в четыре тура. Так уж случилось, что я стал победителем и затем в течение двух сезонов стажировался в Большом. Первый сезон был ознакомительный, второй — уже достаточно активный. Я дирижировал тремя спектаклями, двумя из них постоянно — просто вел их в репертуаре. Тогда, как известно, по границам ездили мало, и Большой был представлен всеми своими ведущими солистами. Эти годы для меня были наполнены общением с очень крупными нашими художниками — Ириной Архиповой, Евгением Нестеренко, со многими музыкантами и дирижерами.

Через восемнадцать лет, в позапрошлом году, я был приглашен в Большой для постановки «Фауста». Увидел театр изрядно обновленным в своем составе. Было немалое грустно, но было и много новых, свежих впечатлений от встречи с коллективом.

— Мы привыкли к тому, что только у летчиков и космонавтов мальчишки спрашивают о качествах, необходимых для овладения профессией. А если бы спросили у вас? Что бы вы ответили — абсолютный слух, образное восприятие музыки?..

— Все вместе, но и еще кое-что... Дело в том, что сам по себе процесс руководства творческим коллективом — очень сложный акт. Отношения начальника и подчиненного здесь своеобразны, потому что есть еще и понятие творческой атмосферы. Мало услышать в себе оригинальную транскрипцию произведения, нужно еще суметь заставить музыкантов извлечь эту музыку из своих инструментов в необходимом тебе качестве. С одной стороны, репетиционный процесс не может быть



дезорганизован, потому что иначе ничего не создашь. В то же время необходимо сохранить свободное пространство для творчества, обстановку взаимного творческого интереса.

Гениальный фильм Феллини «Репетиция оркестра» — это, по сути, притча, заключающая в себе схему любой сферы человеческого общения, которая требует соподчиненности целей, интересов, характеров, амбиций. Эта схема легко накладывается и на отношения в театре, и на отношения в государстве. С одной стороны, подавление чьей-то индивидуальности вызывает естественное желание сопротивляться, с другой — полная дезориентированность, анархия неизбежно влекут тоску по сильной руке. Этот вечный процесс отливов и приливов мы можем наблюдать повсюду. Его очень непросто удержать в цивилизованных рамках. Вот почему в большинстве случаев руководство творческих коллективов зачастую меняется с периодичностью в 2–3 года — срок, достаточный для взаимного узнавания.

— Судя по вашему двадцатилетнему стажу в Саратовском оперном, вам это «природное явление» удалось укротить?..

— Похоже, так.
— Юрий Леонидович, новый директор Большого театра, но не новый в театре человек — Владимир Васильев — пришел к выводу, что необходимо отменить институт главных специалистов. По его мнению, главные, как правило, подминают под себя весь огромный коллектив. Он решил сделать став-

дет выгоднее работать не в Париже, а в Москве, не в Бордо, а в Саратове.

— Вы верите, что это, пусть и со временем, будет возможно?

— Почему бы и нет? В середине прошлого века лучшие европейские оперные силы работали в Петербурге, а не в Риме. Известно же, что во времена «Могучей кучки» все боролись с засильем на нашей сцене итальянских исполнителей. А теперь, похоже, они там скоро начнут бороться с нашим засильем.

— Так ли уж это плохо, что российские музыканты и певцы сегодня имеют возможность, как это говорилось раньше, «достойно представлять наше искусство на зарубежной сцене»?

— Неплохо. Только, знаете, у всякого явления есть своя теневая сторона — ее не всегда и не сразу удается разглядеть современникам. Академик Лосев, например, такие стороны умел находить даже в эстетике Возрождения. Я о чем? Конечно, железный занавес — это ужасно, мы все это пережили. Но ведь согласитесь, что концентрация лучших отечественных сил, поэтапная и длительная работа над освоением репертуара давала результаты и определяла школу, которая еще ценится и существует. Сейчас же наметилась очень тревожная тенденция — эдакая поверхностность в осуществлении оперных проектов, связанная с хаотичной гастрольной деятельностью. В поезде или салоне самолета артист, не зная языка, с магнитофона наспех разучивает партию.

— А вам самому не захочется подвести итоги двадцатилетней деятельности и — куда-нибудь, где попрестижнее?..

— Кроме Екатеринбургa и, кажется, Воронежа я дирижировал на всех оперных сценах России, включая Большой и Мариинский театры. Будет возможность — не откажусь и еще. Но совсем... Двадцать лет работы, более сорока поставленных спектаклей, не считая симфонического репертуара! Коллектив наш с тех пор обновился уже процентов на восемьдесят, у него уже сформировались представления о собственной значимости.

— На альте не играете?

— С тех пор, как встал за пульт, нет.

— Ну а так, просто для себя иногда не хочется?

— Чтобы играть прилично, надо упражняться как минимум часа по два в день. На это времени у меня нет уже давно. А зачем же я сам для себя буду играть чудовищно?

ку на привлечение широкого круга деятелей мирового музыкально-театрального искусства. В своем театре, в Саратове, вы не пришли еще к осознанию необходимости таких же перемен?

— Вопрос этот очень непросто. Признаться, я не верю в оперный театр, который был бы проходным двором для более или менее одаренных, но случайных для данного театра людей. Подозреваю все-таки, что не в этом состоит и суть реформ, которые пытается осуществить в Большом Васильев. Почему не верю? Потому что по собственному опыту знаю, что оперный театр, как мир по представлению древних, стоял и стоит на трех «кистах», то есть на работе основных его коллективов: оркестра, хора, балета. Эти коллективы должны воспитываться компетентными творческими руководителями, и только многолетнее руководство, осуществляемое таким образом, может дать сколько-нибудь серьезные результаты. Это если говорить об укреплении и поступательном росте культуры театра, а не просто о его более-менее благополучном функционировании. При этом театр, конечно же, может себе позволить контракты с гастрوليрующими солистами и постановщиками. Но все это будет лишь направлением поиска своего же собственного лица.

— А у вас в театре сегодня есть такие возможности?

— Есть, но пока ограниченные. Мы все сейчас — каждый по-своему — переживаем экономические трудности. Наверное, не скоро еще придет время, когда нашим артистам бу-