

A close-up portrait of Petr Chereмушкин, a man with dark hair and glasses, looking slightly to the right. The lighting is dramatic, with strong highlights on his face and deep shadows. The background is dark and out of focus.

Пётр Черёмушкин

**АЛЕКСАНДР ВЕДЕРНИКОВ
ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР**

**Благодарим за всестороннее содействие
в подготовке и издании книги:**

Государственный академический Большой театр России



оперную певицу, меццо-сопрано Елену Белкину



**Центр научных исследований «Актуальная история»
Ассоциации исследователей российского общества
(АИРО-XXI)**



Пётр Черёмушкин

**АЛЕКСАНДР ВЕДЕРНИКОВ,
ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР**

**Москва
АИРО-XXI
2021**

Содержание

Черёмушкин Петр.
Александр Ведерников, главный дирижер. – М.: АИРО-XXI, 2021, – 184 с.

ISBN 978-5-91022-472-2

Книга-альбом посвящена жизни и творчеству выдающегося российского музыканта, дирижера Александра Александровича Ведерникова (1964–2020), который с 2001 по 2009 год занимал пост главного дирижера Государственного академического Большого театра Российской Федерации и в трудных условиях проделал большую работу по его реформированию. В книге собраны уникальные фотографии, воспоминания музыкантов, фрагменты из интервью А.А. Ведерникова различным СМИ, как российским, так и зарубежным. Говорится о формировании А.А. Ведерникова как музыканта, о детстве и юности, а также дирижерской работе в Дании после ухода из Большого театра. В отдельном разделе рассказывается о пребывании А.А.Ведерникова на посту главного дирижера Михайловского театра в Санкт-Петербурге и его творческих планах.

ISBN 978-5-91022-472-2

© Черёмушкин П., 2021
© ЦНИ «Актуальная история», 2021
© АИРО-XXI, оформление, 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ	7
Глава 1	
«У МЕНЯ БЫЛО ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ ДЕТСТВО»	12
Москва брежневская.....	19
Учеба и первые шаги.....	42
Глава 2	
КОЛЛЕГИ О ВЕДЕРНИКОВЕ	45
Николай Луганский: он был из тех людей, которые испытывают удовольствие от общения на равных.....	46
Андрей Борейко: Саша стремился искать новое в знакомом, узнавать знакомое в неизвестном.....	54
Марина Бауэр: он как любящий отец опекал своих питомцев-музыкантов.....	62
Елена Белкина: история одного концерта.....	64
Владимир Сорокин: он был удивительно подвижный, открытый и непосредственный человек.....	70
Глава 3	
ПЕРВЫЕ ШАГИ ПО ИТАЛЬЯНСКОЙ СЦЕНЕ	75
Маэстро из России.....	76
Глава 4	
«РУССКАЯ ФИЛАРМОНИЯ»	87
Ведерников – основатель своего оркестра.....	88
Глава 5	
ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР БОЛЬШОГО ТЕАТРА	101
В Большом театре.....	102
Разные вкусы.....	104
Ножка Золушки.....	110
«Дети Розенталя».....	112

Современный и мировой.....	114
Отзывы итальянской прессы на гастроль хора и оркестра Большого театра в Ла Скала в 2008 году.....	116
Большой без палочки.....	122
Глава 6	
ЖИЗНЬ ПОСЛЕ БОЛЬШОГО.....	147
Ведерников удивил американцев	148
Интервью Александра Ведерникова «Голосу Америки»	150
Эрик Кулавиг вспоминает концерт в Оденсе (Дания).....	156
Александр Ведерников о своих планах в Михайловском театре	158
Датская пресса о А.А. Ведерникове. 2007–2020 гг. (обзор статей).....	164
Глава 7	
ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР В ТИШИНЕ	171



дорогие читатели и читательницы!
Эта книга никогда бы не могла появиться при жизни Александра Александровича Ведерникова, потому что он не любил саморекламы и шумихи в прессе.

Не любил повышенного внимания к своей персоне, что не свойственно дирижерам и исполнителям.

Иногда его манера игнорировать признание вызывала раздражение у окружающих, потому что считалась игрой не по правилам. И это была его личная черта, отличавшая от многих деятелей культуры и искусства. Но после того, как его не стало, мы, его друзья и коллеги, решили, что собрать такую книгу – значит, сделать то небольшое, что мы можем сделать для его памяти. Важно вспомнить и поделиться тем, каким мы его знали, как повезло нам встретиться с ним, разговаривать, работать, сидеть за обедом с бокалом просекко, быть на природе, слушать его концерты и импровизации, шутки и приколы, истории и анекдоты про знаменитых музыкантов. Понятие «смерть» никак не клеилось к нему. Казалось, что он всегда будет рядом.

Многие люди откликнулись на предложение сделать книгу о Саше. В первую очередь я должен назвать оперную певицу, меццо-сопрано Лену Белкину, помощь которой помогла нам «запустить» этот проект вскоре после того, как пришло известие о Сашиной кончине. Лена, которая происходит из крымско-татарской семьи и живет в Вене, поделилась своими воспоминаниями о работе с Ведерниковым в Монте-Карло. Интересные мемуары специально для этого альбома подготовили пианист Николай Луганский, дирижер Андрей Бореико, художница и друг детства Саши Екатерина Рубина, импресарио Марина Бауэр, датский историк Эрик Кулавиг. Большую поддержку оказал Государственный академический Большой театр России и лично пресс-секретарь театра Катерина Новикова. Ряд материалов предоставил Михайловский театр в Санкт-Петербурге.



Вспоминать Сашу и говорить о нем в прошедшем времени – примерно то же самое, что вспоминать всю свою жизнь от первых детских шалостей до взрослых разочарований и успехов на шестом десятке лет. Поэтому в этой книге читатель найдет много материалов, которые собирались на протяжении всего нашего знакомства: вырезки из газет и журналов, программки концертов и афиши. Собирал я их, что называется, по крупицам.

Многое, к сожалению, не вошло в эту книгу по разным причинам. Не удалось найти в моем архиве его портретов, детских набросков, шаржей, немало документов и фотографий разбросано по разным странам и квартирам. Но я убежден, что важно сохранять каждую деталь, каждый факт судьбы и признания Ведерникова, поскольку как музыкант он недооценен у нас в стране. Только в некрологах его

стали называть великим реформатором, что абсолютно соответствует истине.

За восемь лет работы в Большом театре он буквально вспахал целину. С 27 июня 2001 года по 17 июля 2009 года Александр Ведерников как главный дирижер – музыкальный руководитель Большого театра осуществил постановки опер «Хованщина», «Адрианна Лекуврёр», «Руслан и Людмила», «Турандот», «Летучий голландец», «Огненный ангел», «Война и мир», «Евгений Онегин», «Фальстаф», «Борис Годунов» (в авторской редакции), «Сказание о граде Китеже» и другие. Под его руководством состоялась премьера оперы Леонида Десятникова «Дети Розенталя». Приведенный список огромен и впечатляющий, он является результатом неимоверной работы и преданности музыкальному искусству.

Уход Ведерникова с поста главного дирижера Большого театра в 2009 году кому-то мог показаться неожиданным. В действительности же, за время работы он нажил себе немало врагов и недоброжелателей, в разные инстанции поступали жалобы и письма недовольных коллег. Отставка назревала и была закономерной. Помню, как в 2009 году на приеме в посольстве России в Вашингтоне один влиятельный человек, входивший в со-

став Попечительского совета Большого театра, сказал мне: «Скоро будем снимать твоего Ведерникова!» Из этой фразы мне понравилось только то, что Ведерников был назван «моим».

Во время нашей незабываемой поездки в Италию в 1996 году, где у него были первые выступления, у нас произошел примечательный разговор. Как дирижер он должен был постоянно репетировать, разучивать музыку, работать с партитурами. И он признался, что иногда ему бывает лень заниматься всем этим. «А тебе не бывает?» – спросил он. Мне стало мучительно стыдно за самого себя, ведь моя работа в присутственном месте не требовала регулярных тренировок и упражнений. Я отсиживал за зарплату часы в пресс-службе посольства США в Москве, и от меня требовалось хорошо говорить и писать по-английски, а еще – всегда быть под рукой у начальства.

Когда дирижеру предстояли гастроли и выступления в Америке, он звонил в отдел печати и культуры посольства США, где я тогда работал, и получал весьма специфическую рабочую визу, которая называлась визой для лиц с выдающимися способностями, сотрудников развлекательного сектора и спортсменов. У меня всегда вызывала удивление способность американской бюрократии всё и всех ранжировать, но в Сашиных устах это название визы звучало как насмешка. Выступать в Америке он не очень любил, потому что концерты должны были сопровождаться общением с «башлемётами», – так он называл спонсоров, и эта светская жизнь, эти тусовка его тяготили.

Гораздо больше он любил Европу, с европейцами у него была полная взаимность, особенно с такими разными итальянцами и финнами. В 2008 году я фотографировал его на служебном выходе из театра Ла Скала в Милане, и надо было видеть, как итальянские поклонники восторженно брали автографы у дирижера. Тогда я сделал мою лучшую, наверное, фотографию Александра Ведерникова. А через год, когда я работал собственным корреспондентом информационного агентства «Интерфакс» в США и после завершения его гастролей в Вашингтоне прощался с ним возле лимузина, который должен был отвезти его из отеля в Джорджтауне в аэропорт Даллес, он сказал мне: «Сейчас войду в самолет SAS и шесть часов до Копенгагена, а это считай дома!»

Каким-то непостижимым образом наши пути постоянно пересекались. В Дании, с которой связаны годы моей учебы в

школе журналистики в Орхусе, Саша получил колоссальное признание, свидетельством чему стали многочисленные хвалебные отзывы датской прессы, приводимые в этой книге.

Мое последнее интервью с ним состоялось в 2018 году в Оденсе, куда я специально прилетел из Праги. Мы говорили о том, что нам двоим было хорошо известно. О Свиридове, о том, кто повлиял на него как на музыканта, о Дании. Датчане умеют быть милосердными, благодарными, отзывчивыми и ценят хорошую музыку не меньше итальянцев. Но в том, что Саша стал работать и получил признание в Дании, – большая заслуга его импресарио по Скандинавии Давида Завалковского, который организовывал концерты и постановки, но при этом всегда оставался в тени ввиду своей скромности.

Организаторы сценических представлений – из числа тех, кто долго работал с Александром Александровичем, – понимали, что ему с трудом даются некоторые условности, шаблоны поведения, свойственные музыкальной среде. В отличие от многих дирижеров он не раздавал коробочки конфет секретаршам, не сыпал комплиментами. Он всегда прикалывался и играл. Для него музыкальное, а не социальное было самым важным, первичным. Его очень любили музыканты и скептически воспринимали администраторы. Поэтому ему с трудом удавалось получить постоянную должность в европейских оркестрах. Сейчас, когда его не стало, мне рассказывали, как администраторы крупных театров сетовали на то, что пропустили его. По признаниям специалистов, в главные дирижеры оркестров всегда выбирали по каким-то признакам, которые зачастую были далекими от принципов, связанных с искусством и музыкальными достоинствами. Приоритет имели политкорректность или декоративная привлекательность дирижера. Но когда возникал форс-мажор, и следовало срочно решать исполнительскую задачу, если кто-то не способен был исполнить нужное сочинение, срочно вызывали Сашу. В этом смысле датчане относятся к тем народам, которые мало обращают внимания на формальную сторону дела. Поэтому они приняли его с такой теплотой, поэтому он получил особое признание в Дании и Скандинавии. Незабываемой стала опера «Никсон в Китае» Джона Кулиджа Адамса, поставленная Ведерниковым в Копенгагене. Кстати, эту оперу планировалось перенести на сцену театра Станислав-

ского и Немировича-Данченко в Москве.

Саша действительно был человеком выдающихся способностей. Меня всегда поражало, как он мог запоминать и усваивать самые различные вещи и явления, начиная от деталей устройства автомобиля и заканчивая названием и местоположением московских улиц. «Улица Пришвина, улица Конёнкова – это же Бибирево! А улица Твардовского – это Крылатское!», – говорил он. Александр Александрович был страстным автомобилистом и мало кто знает, что он любил промчаться на огромной скорости по заснеженному зимнику, заледеневшей реке, где-нибудь в российской глубинке в Костромской области на тяжелом джипе «Тойота». «А лед так подо мной хрусть и хрясть, а я давяю на газ!» – делился он воспоминаниями. Вместе с женой Леной главный дирижер обожал наблюдение за птицами. Делал то, что называется birdwatching, и умел молниеносно определять виды пернатых особей. Об этом он почти не говорил, но факт остается фактом: Ведерников оказывал личную финансовую поддержку Всемирному фонду защиты дикой природы.

И хотя мы общались довольно часто, мне всегда хотелось видеться чаще, заряжаться Сашиним обаянием и творческой энергией. Теперь этого не хватает еще больше. Теперь я знаю, что время дружбы с Сашей Ведерниковым было временем молодости и счастья, временем погружения в удивительный мир музыки.

В этом альбоме нет музыковедческого анализа дирижерского мастерства Ведерникова – в нем собраны эмоциональные впечатления о встречах и работе, отзывы прессы. О чем нельзя не упомянуть, так это о последнем крупном концерте памяти отца Александра Филипповича Ведерникова в Большом зале консерватории, который 23 декабря 2019 года Александр Ведерников дал вместе с Николаем Луганским. В программу вошла музыка С. Рахманинова, кантата Г. Свиридова «Снег идет...», и половецкая пляска из оперы «Князь Игорь» А. Бородина. Ведерников показал себя мастером, который необыкновенно вырос. Саша пережил отца меньше, чем на два года. Для современников их уход из жизни стал невосполнимой утратой. Этой книгой мы отдаем дань памяти выдающемуся музыканту, замечательному человеку, большому другу, с которым так счастливо нас свела жизнь.

*Пётр ЧЕРЁМУШКИН,
кандидат искусствоведения*

“Про себя я могу сказать, что действительно у меня было замечательное детство, мои родители имели круг общения, который оказал определенное влияние на меня и, соответственно, на мое какое-то детское первичное решение, что я тоже хочу быть музыкантом”.

*Александр Александрович
Ведерников*



1
“У МЕНЯ БЫЛО
ЗАМЕЧАТЕЛЬНОЕ
ДЕТСТВО”

В

есной 1977 года трое московских мальчишек победили на районном конкурсе чтецов-декламаторов во дворце пионеров Краснопресненского района имени Павлика Морозова. Все они были одноклассниками – учились в 31-й школе, расположенной позади нового здания Московского художественного театра. Школа эта считалась элитарной, в ней учились дети и внуки высокопоставленных чиновников, артистов, дельцов теневой экономики. Двое из участников конкурса чтецов были сыновьями известных артистов, народных артистов СССР – Михаил Ефремов и Александр Ведерников. Третьим был я (мой отец стал народным художником России через много лет после распада СССР и тогда званий не имел)... И в детстве я постоянно слышал от моего деда, члена-корреспондента АН СССР Вацлава Леоновича Кретоновича: «Ты за ними не гонись! У них отцы – народные артисты СССР!».

Мы читали стихи, которые соответствовали нашему темпераменту и уже сформировавшемуся миропониманию. Я читал Лермонтова «На смерть поэта», Саша Ведерников читал стихотворение Николая Некрасова «Забытая деревня»: «Вот приедет барин, барин нас рассудит...» Что читал Ефремов, я не помню. От дружбы с Ефремовым меня постоянно пытались отвадить, и несколько раз я имел возможность убедиться, что общение с ним несет опасность. Некоторые даже ставили под сомнение его актерское дарование, а считали его успех результатом семейного происхождения. Но Мишка твердо считал себя артистом по призванию. И в нем, и в Саше Ведерникове была некая запрограммированность в отношении выбора профессии.

С этого момента мы так или иначе шли рядом, не всегда сравнивая друг друга, просто в силу различий в избранных целях и происхождении. Конечно, невозможно было не наблюдать за Ефремовым, потому что он постоянно присутствовал в общественном пространстве, появлялся на телевидении и в Youtube, снимался в кино то в роли жулика-попа, то опустившегося пьющего офицера.



31-я школа на улице Станиславского. Сейчас – школа № 1520 им. Капцовых. Леонтьевский переулок, дом 19/2, строение 1

С Ефремовым лично я встречался редко и как правило случайно. После длительного перерыва в общении в 2019 году пришел на похороны его матери Аллы Борисовны Покровской во МХАТ и проводил ее до Троекуровского кладбища. Позже Миша позвал меня на свой концерт в Московском доме музыки, который он отыграл с блеском, читал стихи и рассказывал о своей жизни. Промелькнула мысль: «Везунчик! Всё ему нипочем!» До трагического происшествия в апреле 2020 года, когда Миша в пьяном виде за рулем убил человека, оставалось несколько месяцев.

С Сашей Ведерниковым всё складывалось иначе. Мы много времени проводили вместе. Важным фактором было то, что дачи наших родителей расположены в Подмоскowie по соседству. Иногда мы с отцом ходили в гости к старшему Ведерникову – Александру Филипповичу. Очень близко я дружу с Сашиним братом – художником Борисом Ведерниковым, который обладает замечательным чувством



На открытии выставки Бориса Ведерникова: Борис Ведерников, Пётр Черёмушкин и Александр Ведерников

юмора и природным обаянием, свойственным артистичным людям. У нас очень разные взгляды на жизнь и на мир, но мы понимаем друг друга с раннего детства.

Александр Александрович всегда привлекал меня как человек остроумный, очень много думающий и интеллектуальный, полный идей и творческих планов, интересующийся окружающим миром. Сфера его деятельности – музыка – для меня трудно постижима. Но именно он научил меня любить и слушать музыку. Хотя у нас были перерывы в общении на разных этапах, были взаимные обиды, мы продолжали встречаться регулярно и в России, и за границей. Благодаря Александру Ведерникову я впервые побывал в Италии. Вместе с ним мы проехали в Финляндии за полярный круг и оказались на родине Деда Мороза – Йоулупукки. В 2009 году мы вместе гуляли по вашингтонскому району Джорджтаун возле усадьбы Дум-



Борис Ведерников с отцом Александром Филипповичем на открытии выставки в Москве. Фото Петра Черёмушкина

баргон-Окс и он вспоминал сочинение Игоря Стравинского – камерный концерт. Каждый момент общения с ним был счастьем, музыкальным праздником.

В моем архиве сохранилось много статей о нем – опубликованных и неопубликованных. Моих и других журналистов и музыкальных критиков. Мне всегда было трудно убедить редакторов напечатать текст о нем или поставить на ленту заметку, но я старался не упустить ни одной возможности, чтобы о нем писали или его снимали. Несколько неопубликованных текстов дали мне возможность освежить в памяти некоторые события недавнего прошлого. Я даже поработал на него как советник по работе со СМИ, пока он был главным дирижером Большого театра. Мне всегда казалось, что как музыкант и дирижер Ведерников сильно недооценен и, хотя я думал, как исправить это положение, в конце концов понял,

что мне это не по силам. Ведерников намерено уклонялся от само-рекламы и считал самопиар пошлостью. И хотя Ведерников избегал публичности (это отмечают все, кто пишет о нем), в последние годы он дал несколько интересных интервью: осознал важность этих мероприятий. Он вообще умел давать интервью, потому что высказывал оригинальные неочевидные мысли и обладал блестящей памятью, свободно владел английским и итальянским языками.

Помню, как мы пришли с ним в программу «Школа злословия» на телеканале НТВ к Авдотье Смирновой и Татьяне Толстой. В Большом театре очень опасались, что две злые дамы устроят Ведерникову избиение младенца. Не тут-то было! Все его ответы заставили их потерять дар речи и забыть про наработанные колкости и присущие им змеиные укусы. Дуня Смирнова даже сказала: «Да, вы Чубайс русской оперы!» Вскоре она вышла замуж за Анатолия Чубайса.

Наступил 2020 год – страшный, високосный год, который принес множество несчастий и смертей. И самой страшной трагедией этого года стала для меня смерть от коронавируса моего любимого друга детства Александра Александровича Ведерникова. Другой из нашей троицы сел в тюрьму за убийство человека. Не стоит объяснять, почему я считаю важным написать о нашем выдающемся современнике, значение которого будет становиться всё больше и больше, когда отпадет шелуха пустословия и ненужных дрызг.

В 2020 году Ефремову, Ведерникову и мне исполнилось 56 лет. Мы все всегда помнили дни рождения друг друга. Сашина жизнь оборвалась на взлете, он промелькнул как звезда на небосклоне. Недавно я читал воспоминания об академике Петре Леонидовиче Капице. Когда ему было 56 лет, он сидел под домашним арестом на своей даче на Николиной горе под Москвой. Все думали, что его жизнь завершена: он вошел в конфликт с государственным злодеем Берией. Но вскоре Сталин умер, а Берия был расстрелян. Через 25 лет Капица стал лауреатом Нобелевской премии. Мне очень жаль, что Александр Александрович Ведерников уже никогда не увидит такого своего признания в мире, как увидел его Капица, а он был его очень достоин.

Сразу после кончины Ведерникова появились комментарии, которые давали высочайшую оценку его дарованию, будто не было всех этих злых заголовков (прежде всего, на Родине), настоящего

шельмования в те годы, когда он работал главным дирижером Большого театра. Его стали называть великим реформатором и новатором. Главная газета США, а может быть и мировая главная газета «Нью-Йорк таймс» в своем некрологе, опубликованном 17 ноября 2020 года и написанном американским музыковедом итальянского происхождения Энтони Тамаззини, писала: «В течение своей карьеры он приобрел репутацию дирижера, работающего в быстром темпе, с мощным фор-тиссимо и с кинетическим стилем дирижирования.

Критики считали, что он “создал собственную хореографию дикаря на подиуме” при исполнении “Весны священной” Стравинского. Тем не менее, он также мог привнести в свое исполнение музыки широту, богатство и тонкость». На сайте Датской королевской оперы написали, что нас покинул гений. Конечно, лучше бы было, если бы без всех этих эпитетов он прожил подольше. В этой книге я расскажу о Саше, о моем друге, каким я его помню и всегда буду любить.

«В течение своей карьеры он приобрел репутацию дирижера, работающего в быстром темпе, с мощным фор-тиссимо и с кинетическим стилем дирижирования. Критики считали, что он “создал собственную хореографию дикаря на подиуме” при исполнении “Весны священной” Стравинского. Тем не менее, он также мог привнести в свое исполнение музыки широту, богатство и тонкость».

Москва брежневская

Москва 1964 года, где 11 января появился на свет Саша Ведерников, была городом с бурной культурной и музыкальной жизнью. И хотя хрущёвская эпоха походила к концу, появившиеся ростки оттепели уже нельзя было окончательно задушить. На музыкальном небосклоне ярко горела звезда Мстислава Ростроповича, который в апреле 1964 года был удостоен Ленинской премии вместе с балериной Майей Плисецкой и художником Александром Дейнекой. Обсуждалась возможность присуждения Ленинской премии писателю Александру Солженицину, которого потом Ростропович приютит у себя на даче.

Когда Саша родился, Ведерниковы жили в центре Москвы в коммунальной квартире вчетвером – мама, папа, бабушка и Саша. Тут же стояли пианино и кровать... Уже в три года Саша решил, что пойдет по музыкальной части, хотя родители к этому не при-

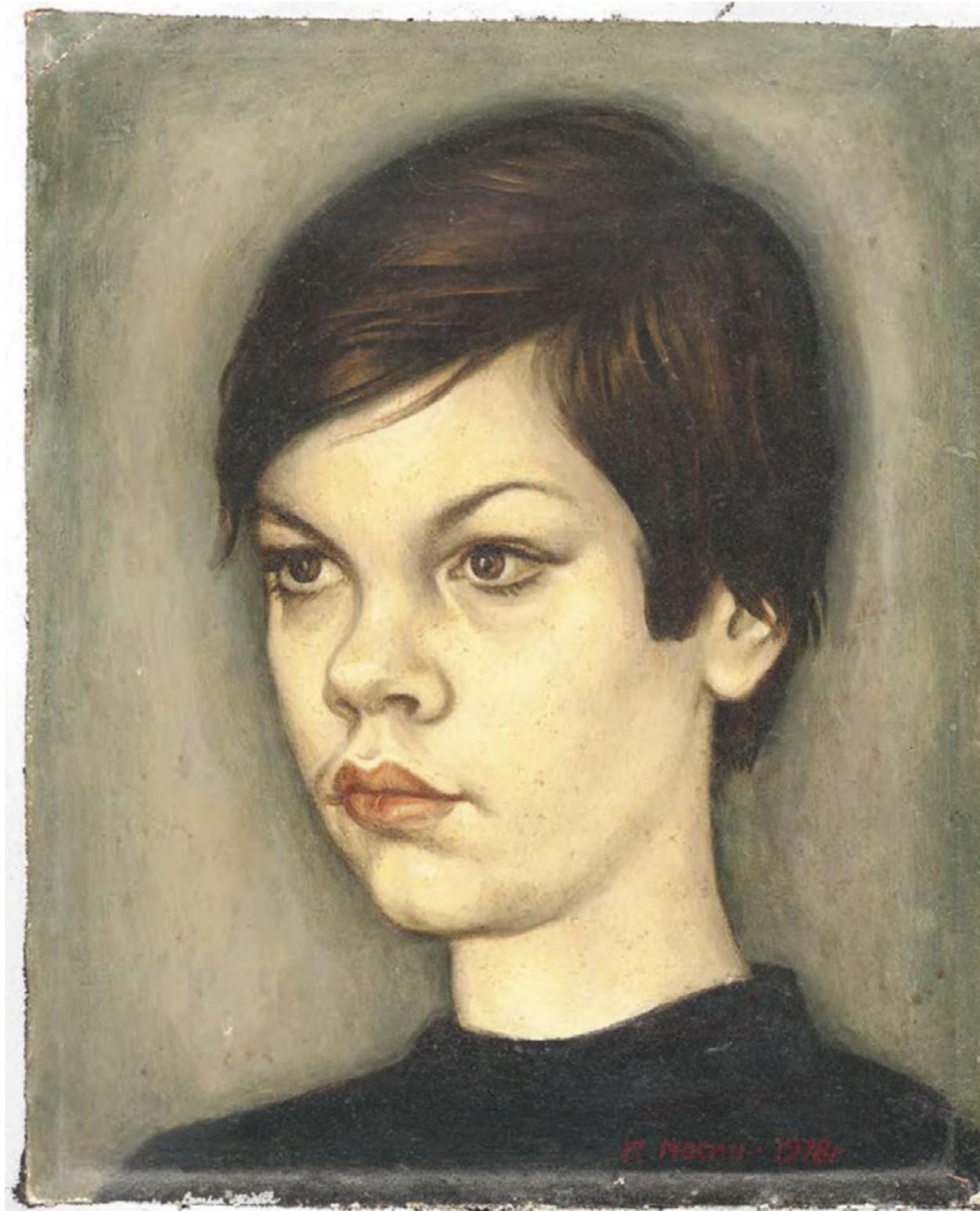
кладывали никаких специальных усилий. Просто он рос в окружении музыки и музыкальных интересов. Отец – Александр Филиппович находился в расцвете своих творческих сил и уже работал в Большом театре. Мама – Наталья Николаевна преподавала в Московской консерватории по классу органа. Для Александра Филипповича это был не первый брак. От предыдущего у него была дочь – Марина.

Вспоминает Екатерина Рубина (дочь композитора Владимира Ильича Рубина):

С Сашей мы познакомились в 1973 году. Именно тогда семья Ведерниковых переехала в наш дом на улице Неждановой (ныне Брюсов переулок) и волею судьбы мы оказались в одном классе. Подружились мы сразу. Виделись, можно сказать, круглосуточно. После школы гуляли, потом, как сейчас модно выражаться, тусовались то у него, то у меня дома.

В те далекие времена конца прошлого века воспитание и образование детей имело совсем иной характер, нежели в наши дни. Наши родители, занимаясь творчеством, не очень «заботились о том, какой у дочки (сына) тайный том дремал до утра под подушкой». Мы были предоставлены сами себе и своим фантазиям без всяких ограничений.

Воспитываясь, как я уже говорила, в творческих семьях, мы устраивали, как сейчас бы выразились, креативные развлечения. Одно из любимых увеселений (это происходило в квартире Ведерниковых) было устройство концертов из музыки графоманов. Отец Саши – Александр Филиппович Ведерников (выдающийся бас Большого театра) получал по почте огромное количество романсов и песен. Многим хотелось получить известность, выехав на его исполнительском таланте. Как правило, произведения, мягко выражаясь, высоким качеством не отличались. Мы выбирали самые одиозные сочинения. Саша с раннего возраста хорошо читал с листа и очень бегло играл на рояле. Я делала это гораздо хуже, но под его чутким руководством пела. Особенно нам нравились романсы некой Ренаты Джоновны (фамилия, к сожалению, утеряна). До сих пор помню начало



Портрет юного Саши. Художник Геннадий Сидорович Мосин (1930–1982)



ее сочинения под названием: «Без любви нельзя на свете жить». Это был убойный номер. Мы хохотали до упада. Имя стало для нас нарицательным, и когда у нас возникало желание помузицировать и повеселиться, Саша просто говорил: «Давай Ренатой Джоновной займемся!»

Были у нас и другие творческие проекты (в нашей квартире). Вспоминаю общие придумки, сейчас их можно было бы отнести к арт-хепенингу и инсталляциям. В те далекие времена мы называли это: «Давай шутнем!»

Однажды, после игры в шахматы и обгрызания рогов и ушей сувенирного марципанового черта с книжной полки Александра Филипповича, мы отправились в мою квартиру с надеждой на новые свершения. Случай не заставил себя долго ждать. Позвонила наша одноклассница Люда, желающая получить свою тетрадь, которая была взята мной для списывания домашнего задания. Так как Люда жила недалеко, времени на раздумья у нас с Сашей было ограничено.

В принципе, на качественный хепенинг много времени не требуется. Он должен рождаться быстро и спонтанно. Именно тогда это имеет ценность и производит сильное впечатление на публику.

Халат и театральный грим моей мамы, чалма и веер тети Юли, зонтик и проворство.

Я открыла дверь Люде.

Переворачивая слова Б.Л. Пастернака с ног на голову: «Почва и судьба взяли паузу, и началось искусство». Саша в шелковом халате сидел на шкафу под зонтиком в позе лотоса, тихонько покачиваясь и прикрывая лицо веером.

– Тетя из Китая, – прошептала я.

Никогда не забуду округлившиеся глаза и открытый рот Люды. Так должна выглядеть непосредственная реакция на «актуальное искусство».

Не все наши творческие порывы были безобидны. Иногда в своих фантазиях мы перегибали палку. Проекты имитации ограбления нашей квартиры с перерезанием телефонных проводов и «кровавыми» отпечатками на полу не произвели на моих родителей должного впечатления, так же, как и иглу со свечой на паркете.



«Дом композиторов» в наши дни. Брюсов переулок, дом 8/10, строение 2

А как мы прогуливали школу! Зимой на электричке ездили ко мне на запертую дачу и там качались в гамаке, валялись в снегу.

Читая эти заметки, некоторые могут подумать, что мы были «сорвиголова» или хулиганами. Это не совсем так.

С ранних лет мы с Сашей любили музыку и театр. Очень часто посещали спектакли и концерты, слушали пластинки, спорили о книгах. Помню, как Саша с пеной у рта доказывал мне, что булгаковский Воланд действительно посещал Москву.

Чудесные, беззаботные времена!

Не люблю заканчивать цитатами. Но в этом случае полностью согласна с Л.Н.Т. и не могу удержаться:

«Счастливая, невозвратимая пора детства! Как не любить, не лелеять воспоминаний о ней? Эти теплые воспоминания освежают, возвышают мою душу...»



Братья Александр и Борис Ведерниковы. Фото Петра Черёмушкина

Когда Ведерниковы переехали в дом композиторов на улице Неждановой (теперь это Брюсов переулок) в Москве, отец был на пике славы. На одной лестничной площадке с Ведерниковыми была квартира композитора Дмитрия Кабалевского – влиятельного и известного в Советском Союзе. Соседом снизу был Арам Хачатурян, а соседом сверху Дмитрий Шостакович. В этом же подъезде располагались офисы Союза композиторов СССР, а неподалеку – самая крупная нотная библиотека, в которую Саша постоянно ходил. В школе у него была кличка Ведруша, что очень соответствовало его облику. У нас в детстве была такая игра – расшифровывать коды автомобильных номеров. Саша говорил: «Номер машины моего отца запомнить очень легко: это – год Куликовской битвы! 13-80».

О том, какую роль в его воспитании сыграл отец, Саша Ведерников рассказывал в одном из интервью, когда он стал главным дирижером Большого театра:



Александр Ведерников и Пётр Черёмушкин

«Мой батюшка никогда активно не вмешивался в процесс воспитания сына, потому что были мама и бабушка... Александр Филиппович, как правило, вступал в моменты кризисов. Например, когда я учился в общеобразовательной школе и начал играть в хоккей. Маме и бабушке показалось, что это несколько меняет систему жизненных приоритетов, и они обратились за помощью к Александру Филипповичу. Который эту проблему решил достаточно быстро».

Саша признавался, что у него не было такого чувства, будто в какой-то момент он осознал, что он – сын певца Александра Ведерникова, поскольку всегда был в некой орбите того, чем занимался отец. «И его круг общения был в каком-то смысле для меня очень интересен, поскольку он больше общался не со своими коллегами-

певцами, а с композиторами или с художниками», – вспоминал Саша в своих позднейших интервью. Дома у Ведерникова бывали всякие интересные люди. Например, художники Мосин, с которым Ведерников старший очень дружил, или Андрей Тутунов, или Леонид Тихомиров с женой Ольгой. Отец увлекался живописью и много работал в стилистике русской иконы маслом по дереву. Воспитанием Сашу много занималась бабушка – Татьяна Михайловна, – мать Наталии Николаевны. В 1967 году на свет появился младший брат – Борис.

Хорошо известно, что у отца была мечта, чтобы один из его сыновей стал художником, а другой дирижером. Сохранился даже рисунок молодого Александра Филипповича, на котором он изобразил своего будущего сына с дирижерской палочкой. Сходство с Александром Александровичем было ошеломляющим.

Впервые Саша попал в Большой театр, когда ему было лет 6, и это был спектакль «Сказка о царе Салтане». В таком возрасте еще невозможно понять, какое это на тебя произвело впечатление. Но когда наступает некий следующий этап развития, то это всё оказывается не зря. Ведерников признавался, что те вещи, которые он в консерватории выучил наизусть, помнил до конца.

Когда Саша был еще совсем маленьким, у отца происходило тесное сотрудничество с выдающимся композитором своего времени Георгием Васильевичем Свиридовым. Ведерников-старший исполнял романсы Свиридова, а также «Патетическую ораторию». Саша-младший всё это тоже наблюдал. Свиридов снимал дачу в поселке Академии наук по соседству. И это давало возможность постоянного общения друг с другом. Саша очень смешно рассказывал о мизантропических наклонностях Свиридова и его диалогах с супругой Эльзой Густавовной. Круг общения Свиридова был велик и многообразен. Среди его знакомых были представители мира науки. Он всегда прогуливался по дорожкам академического поселка в Ново-Дарьино под Москвой, где Свиридовы снимали дачу у вдовы академика А.А. Саукова – теперь дача вместе с участком продана и



Композитор Свиридов гуляет по дорожкам академического поселка Ново-Дарьино. Детский рисунок Петра Черёмушкина



Александр Филиппович Ведерников и Георгий Васильевич Свиридов. 1985 год

снесена. Среди соседей и знакомых Свиридовых были академики Виталий Лазаревич Гинзбург, Бенцион Моисеевич Вул, Александр Михайлович Прохоров и многие другие. Посетив Свиридова, Саша иногда захаживал к нам на дачу, где с нетерпением его ждал я.

Александр Ведерников о своем детстве:

Когда-то я прочел биографию Вильгельма Фуртвенглера, в которой было, в частности, написано, что молодой Фуртвенглер рос в семье в атмосфере чрезвычайно высоких интеллектуальных запросов. Про себя я могу сказать, что действительно у меня было замечательное детство, мои родители имели круг общения, который оказал определенное влияние на меня и, соответственно, на мое какое-то детское первичное решение, что я тоже хочу быть музыкантом. К моему отцу часто приходили и дирижеры, и коллеги-исполнители, и композиторы, как, например, Георгий Васильевич Свиридов. Детские впечатления лучше всего откладываются в мозгу. Это дало мне возможность

ощущать себя уже в каком-то смысле подготовленным, когда я начал музыкой заниматься. Даже когда я пошел в музыкальную школу, это давало мне большую фору. Георгий Васильевич Свиридов, естественно, оказал большое влияние на моего отца, на его музыкальное, артистическое становление. Мы с ним тоже достаточно много общались, уже даже когда я был, как раньше принято было говорить, молодым специалистом. Например, на Западе любят представлять Шостаковича борцом с советским режимом, кем он, в общем, никогда не был. Даже если говорить о том, допустим, кто из них был более советский человек – Шостакович или Прокофьев, то Шостакович, безусловно, был советский человек до мозга костей. Его творчество в каком-то смысле могло противоречить его взглядам. То же самое могу сказать о Свиридове: если его представлять почвенником и всё – это было бы большим упрощением. Разница еще в том, что свиридовская музыка по преимуществу всегда была связана со словом, с отечественным словом, хотя у него есть песни на стихи Бёрнса, Шекспира, но тем не менее, это прежде всего отечественные поэты. Его очень интересовала тема русской революции в силу того, что он был смешанного происхождения: часть родственников была красная, а часть родственников была белая. Поэтому для него это тоже была история острая. Он всю жизнь боролся против симфонического метода в музыке, а симфонический метод был преобладающим. То есть такая магистральная дорога развития – это и Шостакович, и Малер, и Бетховен. А он всегда выдвигал тех композиторов, которые разрабатывали альтернативный метод развития музыкальной материи, как, например, Шуберт, Мусоргский, Дебюсси и некоторые другие. Известны его натянутые отношения с Шостаковичем. Хотя я вам скажу, когда Шостакович умер, то самое выдающееся слово на панихиде было произнесено именно Свиридовым. Он все-таки был учеником Шостаковича. Я знаю, что Шостакович его очень высоко ценил. Известно его высказывание, когда он послушал «Грустную песню» Свиридова: «Здесь мало нот, но много музыки».



Настольная медаль «В память 200-летия Государственному академическому Большому театру. 1776–1976 гг.»

В 1976 году в Советском Союзе отмечалось 200-летие ГАБТа – Государственного академического Большого театра Союза ССР. По этому случаю советское руководство пошло на широкий жест, на акцию не столь уж необычную, но политически оправданную и привычную – оно решило подарить звездам Большого дачные участки под Москвой (ранее такое уже бывало – Сталин даровал дачи советским академиком, которые делали ему атомную бомбу, а потом под эту акцию попадали и другие ученые – научным работникам первой величины выделяли дачи в самых уютных частях Подмосковья).

В конце 1970-х министром культуры СССР был Пётр Нилович Демичев, который очень благоволил оперным певцам, потому что его жена пела в хоре Свешникова, а дочь Елена Школьниковна была вполне приличной певицей и Демичев, отличавшийся незлобным нравом (и, между прочим, бывший заместителем председателя комиссии по выносу Сталина из мавзолея), хотел, чтобы дочка чувствовала себя своей среди первых величин оперной сцены. И тогда, рядом с дачным поселком в Ново-Дарьино Академии Наук, где жил мой дед, появился кооператив «Солист». Там поселились самые знаменитые знаменитости оперы Большого театра – Елена Образцова, Ирина Архипова и ее муж Владислав Пьявко, Евгений Райков, Тамара Милашкина с мужем Владимиром Атлантовым, Юрий Мазурок, Белла Руденко со своим мужем Поладом Бюль-Бюль оглы, и, конечно, Александр Филиппович Ведерников.

Земля, которую выделили певцам, была бывшим именем знаменитого московского гинеколога, доктора Рахманова, в честь которого назван Рахмановский переулок в Москве. Там теперь расположены офисы министерства здравоохранения. Тогда, в 1976 году, на том месте еще жила семья бывшего управляющего именем Рахманова и даже стоял его дом. Рахманов был большим любителем флоры, и там можно было увидеть остатки его сада, а бабушка моя ходила собирать туда удивительной красоты фиалки, которые распространялись по полянам, оставшимся от имени Рахманова. Немного в стороне образовался необыкновенной красоты пруд, к которому, после появления в этом местности певцов Большого театра, стала примыкать дача Ведерникова. Местность, надо сказать, была удивительно живописной, и сама словно просилась, чтобы ее запечатлели в масле или в акварели.

По каким-то странным советским законам участки земли, выделявшиеся артистам, были очень маленькими, и иногда так получалось, что огромные дома, которые они строили, занимали чуть ли не пол-участка. Но в то доперестроечное время эти дома будоражили воображение окрестной публики. Это сейчас никого не удивишь гигантскими дачными постройками и особняками. Скажем, дача Юрия Антоновича Мазурока выглядела совершеннейшим австрийским шале, и однажды ее даже арендовали для киносъемок фильма про заграничную жизнь «Тайна виллы Грета». Машину другого соседа Шамиля Ягудина – Форд Мустанг использовали для съемок советских фильмов про американских шпионов.

Появившийся в то время дом Атлантова представлял собой весьма изящный деревянный сруб. Мальчишками мы залезали на стройку и никак не могли понять, зачем там так много бутылок с морилкой. Все дерево перед постройкой пропитывалось специальной жидкостью. В Москве Атлантов был более всего известен партией Хозе в «Кармен», где он пел вместе с Еленой Васильевной Образцовой.

Атлантов обладал необыкновенно красивым голосом и его всегда приглашали выступать на лучшие мировые сцены. И дом ему дали построить такой, как он захотел. Хотите такой дом, как в Австрии – пожалуйста. Постройте себе точно такой же в Подмосковье. Для артистов Большого театра не существовало границ. После отъезда Ростроповича и Вишневецкой, после бегства Барышникова и Нуриева советская власть была очень озабочена тем, чтобы артисты не оставались за границей и чтобы в Советском Союзе для них были созданы наилучшие условия, потому что все эти отъезды и бегства больно ударили по репутации и имиджу советской страны. Неслучайно тогда была широко распространена поговорка – уехал Большой театр, а вернулся Малый.

Причиной того, что артисты бежали на Запад, была не какая-то их политическая оппозиционность, а, прежде всего, советская уравниловка, при которой они вынуждены были сдавать в государственную казну огромные гонорары, зарабатываемые ими на западных музыкальных сценах. Поэтому, выделив землю артистам, советская власть решала важную задачу – она привязывал их к этой земле. Однако появление таких домов и, особенно, автомобилей в советском пространстве вызывало недоумение, восторг, восхищение и

даже некоторую классовую ненависть у советской публики, которую лучше назвать завистью. До тех пор, пока в перестройку поселок не закрыли на кодовый замок, туда приходили экскурсии из соседних деревень.

Один из жителей поселка «Солист» – баритон Юрий Антонович Мазурок обладал очень красивым, необычным голосом и весьма импозантной внешностью. Он мог быть и Веденецким гостем, и Фигаро, и Григорием Грязновым. Хотя родился он в Польше, в Люблинском воеводстве, молодые годы его были связаны со Львовом, и, конечно, он был сыном Украины, где совершенство певческих голосов не перестает удивлять и завораживает своей чистотой и великолепием. Другой вопрос, что он, видимо, был мизантропом и отличался скверностью характера. Боря Ведерников рассказывал мне, что Ведерников-старший и Мазурок под старость рассорились. И Мазурок, завидев Борю, говорил таким не оперным голосом: «Скажи своему отцу, чтобы он перестал орать!» Имелось в виду, что Юрия Антоновича очень раздражало, когда Ведерников, сохранявший свои вокальные качества, распевался.

В магазине «Мелодия» на Новом Арбате в витрине долго стояла пластинка с портретом Мазурока на обложке. Меня всегда удивляло странное совпадение – в этом же доме, где был магазин, жил и сам Мазурок. Эту пластинку я потом купил и часто слушал. Там были записаны все лучшие партии Мазурока. Так я постепенно научился различать, чем отличается бас от баритона, что такое колоратурное сопрано и чем меццо-сопрано отличается от контральто. Не знаю, пригодилось ли мне это в жизни, но «Свадьбу Фигаро» на итальянском языке могу слушать бесконечно.

Мазурок очень много гастролировал и часто выступал на сцене Венской оперы. За Мазуроком-старшим я мог наблюдать со стороны, но дружил с его сыном, тоже Юрой, парнем добрым и очень пижонистым. У Юрки было огромное количество всяких машинок, игрушек, диковинных велосипедов. Он не был жадиной – и показывать давал, и легко мог что-нибудь подарить. Однажды мы выклянчили у него магнитофонную кассету – тогда в Москве был дефицит всего, а кассеты были особенно важны. Оказалось, что это была кассета, на которую Мазурок-старший записывал свои певческие упражнения, и мы с друзьями невольно попали в секретную мастерскую певца.

Помню, именно у Мазурока появилась одна из самых первых красивых заграничных американских машин – Понтиак цвета голубой металик. Это была не машина, а мечта. Она сразу поразила воображение публики не менее, чем выступление Мазурока на сцене Большого. Однажды мы ехали по Рублевке с дачи на этом Понтиаке. А Рублевка и тогда была одnorядной, и Майя Александровна, жена Мазурока, сидевшая за рулем, всё возмущалась: «Что же я должна за этим “запором” всю дорогу тащиться». Потом она не выдержала, с легкостью пересекла сплошную и обогнала «запорожец».



Натюрморт на даче у Ведерниковых

Рублевка уже тогда была тесновата для таких гостей из будущего. Потом появился Мерседес такого же голубого цвета. Внутри машины пахло совершенно несоветской жизнью. Юрка нас на нем катал и приговаривал: «Машина называется – все бабы твои!» Он действительно был очень популярен у девчонок, был эдаким красавчиком, внешне похожим на популярного эстрадного певца Льва Лещенко.

Другим обладателем Мерседеса в кооперативе «Солист» была, как сказали бы сегодня, мега-звезда того времени Елена Васильевна Образцова. Она блистала в «Кармен», где ходила босиком по сцене, придавая своей трактовке образа роковой женщины совершенно несоветскую сексуальность. К ней приезжал знаменитый московский концертмейстер Важа Чачава – московский грузин. Он был альбинос, и у него были проблемы с фокусированием зрения. Поэтому, когда он хотел рассмотреть человека повнимательнее, немного отстранялся. Дочка Елены Васильевны – Ленка, Елена Вячеславовна рассказывала, что когда концертмейстеру Чачаве не нравилось, как поет его солистка, он хлопал крышкой рояля и говорил: «Елена Васильевна, если Вы будете плохо петь, то я вас не буду любить!». Это была страшная угроза в его устах. Однажды, случайно встретив нас с Борей Ведерниковым на дорожке, она обратилась к нам, изменив тембр голоса и тональность так, что у нас мурашки по спине побежали: «Боря, Петя, а что вы здесь делаете?». До сих пор не могу забыть это ощущение.

Образцова постоянно выступала по всему миру, ее записывали для телевидения. Она часто исполняла романсы Георгия Васильевича Свиридова, который снимал дачу в нашем поселке и гулял по дорожке перед моим балконом. Как же забыть высокую, грозную фигуру Свиридова в темных очках с узловатой палкой, шагающую по асфальту Ново-Дарьино, а рядом со Свиридовым – Андрей Андреевич Золотов-старший, что-то ему втолковывающий. Помню, как я наблюдал однажды, когда делали запись телепередачи с участием Елены Образцовой и Свиридова, на опушке леса стояли два огромных грузовика-фургона – ПТС – передвижные телевизионные станции. А Образцова со Свиридовым в сторонке обсуждали свои музыкальные дела. Роща, в которой снимали концерт Образцовой, была действительно очень красива. Русский лесной пейзаж, очень подходящий для музыки Свиридова. Сейчас эту рощу оградил забором и, по-моему, приватизировали.

В музыкальном мире у Образцовой была кличка Ниловна – из-за ее приятельских отношений с министром культуры СССР Демичевым, которого звали Пётр Нилович. Но надо сказать, что очень многие певцы поддерживали с ним приятельские отношения и почти всегда, когда Демичев был при власти, встречали у него на даче Новый год. В конечном счете Образцова проявила широту души. Уже после перестройки, когда Демичев был в отставке, она приютила его у себя на даче в Ново-Дарьино и его часто видели на дорожке кооператива «Солист».

В конце дорожки, возле так называемого автомобильного круга, где разворачивались машины, располагалась дача Александра Филипповича Ведерникова. Она была большой, но соразмерной участку, удачно вписывалась в ландшафт, и из нее открывался вид на старый пруд, на котором мы иногда играли зимой в хоккей. Ведерников обладал очень обманчивой внешностью. При первом знакомстве он кажется грубоватым и неуклюжим, но в действительности это очень тонкий артист, обладающий феноменальным голосом. «Глубокий, самородный талант», – называл его Свиридов. Впечатлительный поляк Шостакович считал Ведерникова лучшим Борисом Годуновым, какого он только видел и слышал. И очень хотел, чтобы Ведерников исполнил его ораторию «Бабий Яр», но Ведерников отказался.



Александр Филиппович Ведерников на даче в Ново-Дарьино. Фото Петра Черёмушкина



Концерт Александра Филипповича Ведерникова. У рояля Наталия Николаевна Гуреева. Детский рисунок Петра Черёмушкина

Когда Ведерников исполняет русскую народную песню «Лапти», он совершенно обескураживает публику своим комизмом. Когда он исполняет православное песнопение «Спаси Боже люди твоя», кажется, что ты слышишь божественный глас... Во время своих мастер-классов Ведерников часто рассказывал, как его учили петь итальянские педагоги в миланском Ла Скала. Они объяснили, что значит петь животом, диафрагмой, а не кричать. На мировом уровне он был замечен, когда стал победителем конкурса исполнителей Шумана в Германии.

Однажды мы приехали к Ведерникову (а он всегда очень хлебосольный хозяин) с моим другом, профессором-славистом из Дании Эриком Кулавигом. Датский профессор никак не мог поверить, что вот этот же самый человек в ватнике, в старом берете, в очках, у которых вместо дужек тесемки, будет вечером во фраке и бабочке стоять на сцене Московской консерватории, и ему станет рукоплескать полный зал. В тот же день мы с Эриком попали на концерт



Московское музыкальное училище. Мерзляковский переулок, дом 11

Александра Филипповича, где он исполнял ранее неизвестные романсы Свиридова на слова Твардовского и Блока. Такого неповторимого непередаваемого трагизма мне не доводилось слышать ни до, ни после, как это было в исполнении Ведерникова.

Так совпало, что с сыновьями Ведерникова, Борей и Сашей, мы оказались не только соседями по даче, но и учились в одной и той же московской школе на улице Станиславского, ныне Леонтьевский переулок. Саша всегда воспринимал жизнь с большой иронией и сарказмом, что мне очень импонировало. Помню, как он говорил: «Выхожу утром 7 ноября на улицу Горького, а там никого народу – только из всех репродукторов Александр Филиппыч: “Ленин – всегда живой, Ленин всегда с тобой!”»

С самого начала Саше Ведерникову была уготована музыкальная стезя. В старших классах он ушел в музыкальное училище в Мерзляковском переулке. Большую роль в его музыкальном образовании сыграла мама – Наталья Николаевна Гуреева, профессор Московской



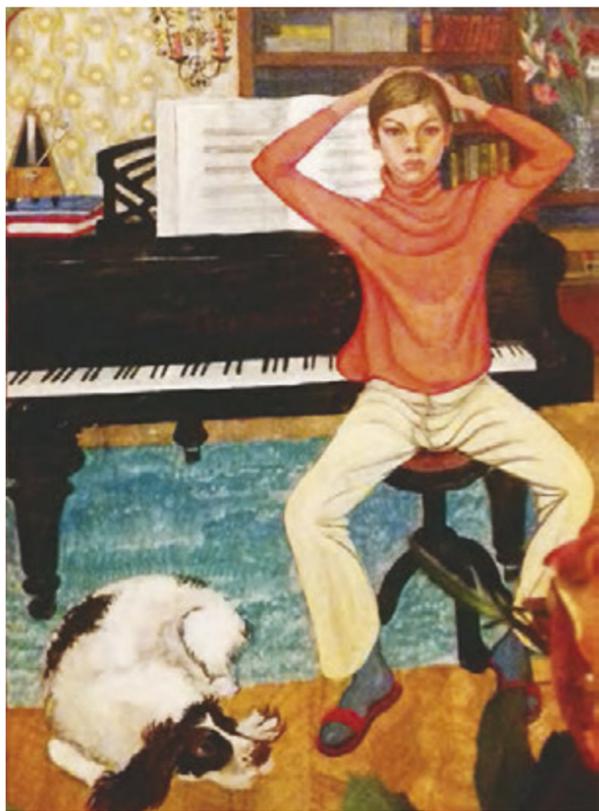
Семейное фото. Сидят Наталья Николаевна Гуреева и Александр Филиппович Ведерников. Стоят слева направо: Борис Александрович Ведерников, Татьяна Чумакова-Кузнецова, Елена Белявская и Александр Александрович Ведерников. Март 2008 года. Фото Петра Черёмушкина

консерватории по классу органа. Никогда не забуду, как в школе на уроке пения проходили Моцарта. Нам было лет по 13. И Сашу спросили, что он может сказать про оперу «Волшебная флейта». Он, не моргнув глазом, заявил: «Да, там очень запутанное либретто». Некоторые из нас еще тогда даже не знали, что такое либретто.

Еще до того, как Саша стал главным дирижером Большого театра, он был востребован на многих оперных и балетных подмостках всего мира. Благодаря ему, я впервые попал в Италию и побывал за кулисами театра Ла Скала, где он в то время дирижировал бале-



Первая фотография Александра Александровича в дирижерском фраке



Портрет юного Саши возле рояля кисти Александра Филипповича

том «Золушка» Прокофьева. В 1999 году в Финляндии мы вместе доехали до полярного круга, потому что в то время Саша ставил в финском городе Оулу оперу Моцарта «Так поступают все женщины». И мне пришлось три раза прослушать «Così fan tutte» на финском языке.

Но всё это было еще впереди, а пока Саша в восьмом классе ушел из нашей школы номер 31 и поступил в Московское музыкальное училище в Мерзляковском переулке, где преподаватели неизменно отмечали его дарование пианиста. Именно в это время Саша чаще всего ходил в Большой театр, просто потому что там работал его отец. Он рассказывал, что в это время подрабатывал тапером в кинотеатре «Иллюзион». В консерваторию он поступил легко.

Самой большой проблемой для молодых людей того времени была служба в армии. Одни называли это гражданским долгом, другие потерянными временами. Поступление в институт

всегда должно было сопровождаться отсрочкой от армии. Многие старались избежать этого, но Московская консерватория не всегда давала возможность получить такую отсрочку. Наверное, даже в более взрослом возрасте мне бы не пришел в голову тот хитроумный ход, который Саша придумал, чтобы не терять время на военную службу, а продолжить изучение музыки. У него были самые разнообразные связи с знакомствами и, например, благодаря тому, что одна из его однокурсниц была племянницей одного очень известного советского маршала, он выяснил, куда нужно занести ящик коньяку, чтобы военкомат оставил его в покое. И этот номер сработал!

В 1988 году Саша заканчивал Московскую консерваторию, но уже обладал дирижерским опытом. Первые шаги по дирижированию он сделал в оперной студии при Гнесинском институте, где директором был Юрий Аркадьевич Сперанский. Бывало, что я захаживал в оперную студию, чтобы посмотреть, как выступает Сан Саныч, да и опера, которой он дирижировал мне безумно нравилась — «Свадьба Фигаро». Гнесинская оперная студия отмечала свой юбилей в 1986 году, и Сперанский попросил меня немного прорекла-



Концертный зал имени П.И. Чайковского. 25 декабря 2010 года. Фото Алексея Молчановского

мировать ее деятельность. Как бы сказали сейчас, пропиарить. И как ни странно, это удалось! При помощи моих знакомых на факультете журналистики МГУ я организовал сюжет в программе «Время», который мне засчитали в качестве журналистской практики. К тому же Ведерников со Сперанским пришли в учебную телестудию факультета журналистики, где я записал беседу с ними за круглым столом. Потом это интервью часто крутили на внутренних мониторах журфака, и все могли наблюдать, как мы важно беседуем друг с другом. Тогда всё удавалось и казалось легким и простым!



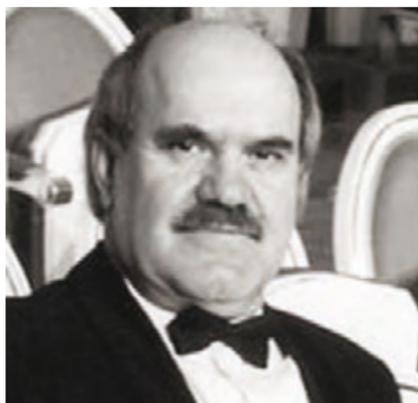
Юрий Аркадьевич Сперанский



Московская государственная консерватория (МГК) имени Чайковского

Учеба и первые шаги

В 1988 году Александр окончил Московскую консерваторию по специальности оперно-симфоническое дирижирование у Леонида Николаева, также совершенствовался у Марка Эрмлера.



Леонид Владимирович Николаев



Марк Фридрихович Эрмлер



Народный артист СССР Владимир Иванович Федосеев. Фото Петра Черёмушкина

С 1988 по 1991 год – дирижер Московского государственного академического Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко.

С 1988 по 1995 год – ассистент, позднее второй дирижер Большого симфонического оркестра имени П. И. Чайковского под управлением В. Федосеева.

“Он был из тех людей, которые испытывают удовольствие от общения на равных”

Николай Луганский



КОЛЛЕГИИ

О ВЕДЕРНИКОВЕ

М

Николай Луганский: он был из тех людей, которые испытывают удовольствие от общения на равных

Мы познакомились с Александром Ведерниковым очень давно. Думаю, это был 1991 или 1992 год, когда он был ассистентом-дирижером в Большом симфоническом оркестре у Владимира Ивановича Федосеева. Я пришел на репетицию перед гастролями в Японию.

Саша подошел, представился, мы поздоровались. Сразу можно было понять, что имеешь дело с очень обаятельным и доброжелательным человеком. И с тех пор за 28 лет наши отношения становились всё более теплыми и дружескими. На вид очень открытый, приятный человек, но совершенно не дирижерской внешности. Для обывателей дирижер ассоциируется скорее с видом Никколо Паганини, а у Сашки был другой облик. Это, наверное, одна из причин, по которой он не так знаменит в мире, как некоторые из его коллег. Впервые мы сыграли в 27 мая 1998 года и это был Второй концерт Прокофьева. Этот концерт мы играли в Большом зале консерватории. С тех пор мы с Сашей играли сначала каждый второй сезон, а потом каждый сезон как минимум. И в разных странах... И дружили всё больше и больше. За всю жизнь мы сыграли вместе 32 раза и записали один компакт-диск с двумя концертами Шопена.

Он стал главным дирижером Большого театра еще совсем молодым человеком. Мы отмечали это событие. Был Саша Князев. И тогда появилась его девушка, Лена Белявская, которая стала его женой. Я ее тогда в первый раз увидел. Это был 2001 год.

По многим параметрам он очень отличался от классического романтического образа дирижера. В случаях с дирижерами мы ожидаем что-то царственное от внешнего вида,



Во время репетиции с Николаем Луганским. Фото Петра Черёмушкина, предоставлено Большим театром

от величественной манеры общения с людьми. От того, как человек относится к людям. Обычного противопоставления «дирижер и все остальные» у него никогда не было. И когда он стал зрелым большим мастером, в нем этой дирижерской манеры не проявилось. Ни внешне, ни внутренне. За это его всегда любили и в России, и в других странах. Он был из тех людей, которые испытывают удовольствие от общения на равных. Это большая редкость. Не мудрено, что с этим врожденным качеством его очень любили в Скандинавии. Есть немногие уголки Земли, где общение на равных – норма. Ни в Америке, ни в моей любимой России это почти никогда не является нормой, всегда выстраивается некая пирамида. Кто главнее, кто выше, кто ниже. В Северной Европе это отсутствует. Причем, я не утверждаю, что это очень хорошо. В этом есть и свои плюсы, и свои минусы. В человеческом и музыкантском общении это Сашино качество мне очень импонировало.

Самое главное для него была суть музыки, о чем она говорит, это для него было самым важным, этого он хотел добиться. Самопрезентация была для него настолько не важна по сравнению с тем, что представляет собой суть музыки. Как максимально приблизить себя, оркестрантов, певцов к этому идеалу – вот что было для него самым важным. Всё остальное было анекдотичным.

Он рассказывал, как его отец пришел в одну телепрограмму в середине 1990-х, и его спросили:

«Что-то Вас, Александр Филиппович, на телевидении почти не видно?» И он сказал, что есть много людей, которые готовы съесть кучу дерьма, чтобы туда попасть, а я не из таких. Естественно, его потом долго не было на телевидении, еще лет пять. Саша был человеком более деликатным, но чувствовал некоторое унижение в том, что музыку надо как-то представлять, завертывать в какую-то упаковку, эффектно о ней рассказать, поучаствовать в какой-то телепрограмме. Он это естественно мог сделать – он интереснейший, умнейший собеседник. Но ему претила сама идея таким образом помогать музыке, вызывала внутренний протест. Все это ему казалось малозначимым. Умом-то он понимал, что в современном мире



Во время репетиции с Николаем Луганским. Фото Петра Черёмушкина предоставлено Большим театром

это очень важно, он цитировал разные парадоксы Пелевина на эту тему. Но он не относился к числу людей, для которых самопрезентация является чем-то совершенно естественным. У них это в крови. У Саши этого совершенно не было. Но если умный интервьюер мог его разговорить, это было интересно всем.

Профессия дирижера отличается от других музыкальных профессий по разным параметрам, но, прежде всего, это работа с людьми. Солист-пианист может быть полным социопатом. Он может вообще ни с кем не общаться. В отдельных случаях это может даже не помешать. Человек, играющий в оркестре, не может быть социопатом, но тем не менее, музицирование, игра на музыкальном инструменте – это на 95 процентов общение со своим инструментом, с самим собой, борьба с самим собой. А у дирижера это все-таки не так. Он должен воздействовать на людей, от него должно что-то ис-

ходить. Классический тип дирижера раньше во всем мире, а теперь это больше касается России – просвещенный диктатор. Он один, их (музыкантов) много. У Саши этого не было, и он к этому не стремился. Стремление музицировать совместно было ему очень и очень присуще. Он был великолепным пианистом. У него было несколько вечеров, когда он играл на рояле камерную музыку или аккомпанировал певцам.

В последний раз мы официально музицировали вместе в зале Чайковского, играли 24-й концерт Моцарта в январе 2020 года. А фактически мы музицировали в конце июня. Он был человеком невероятно доброжелательным, добрым и щедрым. И узнав, что у меня на даче пианино совсем пришло в негодность, сказал, чтобы я забирал его пианино. Пианино, как выяснилось, производства компании Steinway – изумительное дорогое. И так получилось, что, пока бригады грузчиков задерживались, мы коротали время и играли в четыре руки. Играли из Первой симфонии Глазунова, Третьей, Восьмой. Это было у него на квартире в Сокольниках. Потом это пианино поехало ко мне на дачу.

Отсутствие диктаторских замашек – было Сашиним достоинством (за что музыканты его так любили), но вместе с тем это ему чуть-чуть мешало в России. И тут дело не в том, что он не был уверен в себе, а в том, что ставил художественное и музыкальное выше всего. Музыка проходила через его внутренний мир, и он не просто постоянно что-то искал, но и находил. Однако форма, в которой он подавал свои идеи оркестру, выглядела так, как будто мы вместе к этому пришли. Это непросто сделать, но, если будет время, поговорите с кем-нибудь из Молодежного оркестра – он организован в последние годы, – музыканты вам расскажут – они были влюблены в него.

Я не очень слежу за тем, что происходит в мире информации, но стал даже удивляться тому, что Саша стал давать больше интервью. Он много чего интересного мог рассказать. Кто-то как птичка поет, и должен рассказать что-то о себе каждый день. Если хотя бы один день они не возвестили обществу о себе, то этот день прожит зря. Это было не в его естестве. С Сашей была совершенно обратная картина. Как



Александр Ведерников импровизирует за фортепиано. Фото Петра Черёмушкина

человек умный и понимающий, он в этом видел некое принуждение самого себя. Люди в музыкальном мире часто бывают довольно простыми. Человек должен нести чушь, и тогда интервью будет лучше читаться, обсуждаться. Какая-то часть людей будет возмущена, а какая-то будет говорить, что вот это и есть то, что нужно. В своих интервью Саша говорил не то, что вызовет ажиотаж, провокацию, а то, что он считал нужным и разумным.

«Он был абсолютно русский человек, очень просвещенный человек. Он знал множество иностранных языков, вбирал в себя как музыкант множество разных культур. Есть люди, как я уже говорил, которые должны себя показывать, а есть люди, которые должны в себя вбирать. Саша принадлежал ко второму типу: он каждый день невероятно много читал, смотрел, конечно, много слушал музыки».

Я не воспринимаю его как консерватора или реформатора. Он был близким мне человеком и выдающимся музыкантом. Поэтому все эти ярлыки и определения не имеют смысла. Вот недавно я прочел, что он был убежденным западником. Это полная ерунда! Но если сказать, что он был убежденный славянофил и почвенник – это тоже ерунда. Он был абсолютно русский человек, очень просвещенный человек. Он знал мно-

жество иностранных языков, вбирал в себя как музыкант множество разных культур. Есть люди, как я уже говорил, которые должны себя показывать, а есть люди, которые должны в себя вбирать. Саша принадлежал ко второму типу: он каждый день невероятно много читал, смотрел, конечно, много слушал музыки. Он не был чересчур общительным человеком, не гнался за тем, чтобы расширять круг знакомых, но как дирижер он должен был общаться, и у него это получалось.

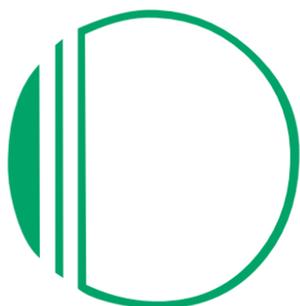
Когда я видел его на лоне природы, где малоллюдно, мне кажется, что чувство, ощущения комфорта у него было больше. Это не типично. Обычно на сцене, за дирижерским пультом появляется человек, которому с детства нужно привлекать к себе внимание. Как это принято, он с детства встает на стул и все на него смотрят. Этого у Саши не было. За счет этого он мог вобрать в себя больше. Человеку, у которого собственное «Я» на первом месте, всегда трудно остановиться и послушать, что думают другие люди. Саша был изумительным музыкантом, замечательным человеком и в третью очередь он был артистом. Он был артистом, но не артистическое эго было для него первичным, но желание вообрать богатство музыкального и духовного мира.

Он мало рассказывал мне о своей работе над нащумевшей оперой «Дети Розенталя». Я стараюсь политикой не заниматься, но однажды я ехал на машине по Брюсову переулку и увидел странный плакат. Бросив машину, я пошел посмотреть, что это такое. И увидел надпись, что «в этом доме живет покровитель калоеда Сорокина – Ведерников». Я не понял,

что имеется в виду и даже подумал, что речь идет о дирижере Большого театра Павле Сорокине. Я тогда не знал произведений писателя Владимира Сорокина. Потом я лично с ним познакомился, независимо от музыки. В тот момент я ничего не понял из этой надписи, но так мне это всё не понравилось, что я начал этот плакат сдирать. Тут ко мне подлетели четверо очень молодых людей и стали мне в этом препятствовать. Они стали спрашивать: «Кто я и кто меня прислал?», а я стал спрашивать, кто они, и кто их прислал. Была какая-то потасовка, но все-таки я плакат сорвал. Мы с Сашей тогда придерживались разных воззрений – он считал, что любая реклама нужна и хороша. На словах декларировал такое, но, по-моему, с его стороны, это было насилие над собой.

Я не всегда знал все детали скандалов и старался абстрагироваться от окружающего мира, так что некоторые вещи проходили мимо меня. Мне тогда казалось, что Саша утрирует насчет того, что в Большой театр следует привносить новое, но сейчас я понимаю, что он был абсолютно прав. Дело в том, что, только делая невозможное, можно сделать что-то. Большой театр остается огромной машиной, государственным объединением, но новации абсолютно необходимы. Саша сделал задел для будущих постановок и будущих руководителей. Для меня не это является самым главным в его жизни. Самое главное для него были музыкальные впечатления от разной музыки, в разные годы, когда мы играли множество концертов и Моцарта, и Бетховена, и Брамса, и Рахманинова. В разные жизненные моменты, в разных странах и с разными оркестрами, и в России, и в Европе. Мы должны были играть Третий концерт Метнера – я точно впервые, и, по-моему, даже он. Планировалось в апреле работа в Токио с оркестром NHK, и потом к этому должна была добавиться несколько концертов в России: Москве, Санкт-Петербурге и Белгороде. У нас в этом сезоне должно было быть очень много совместных выступлений. Очень грустно, нельзя с этим смириться. И не может быть утешения. Я всегда стараюсь найти какое-то объяснение происходящему, но этой чудовищной трагедии, Сашиной кончине, не могу найти.

Андрей Борейко: Саша стремился искать новое в знакомом, узнавать знакомое в неизвестном



чень трудно писать о Саше в жанре «воспоминания». Никак не могу поверить в то, что его больше нет... Как у Чехова: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда!»

Если верить тому, что искренняя и настоящая дружба среди дирижеров, практически, не существует, то можно сказать: мне повезло. С Сашей мы встретились больше 30 лет назад, когда и он, и я начинали делать первые самостоятельные шаги в профессии. Довольно быстро стало понятно, что он глубокий, пытливый и тонкий музыкант, отличный пианист, знаток оперного и симфонического репертуара, а не просто сын известнейшего Народного артиста Большого театра, популярностью и связями которого, кстати, он предпочитал не пользоваться.

Работы у него становилось всё больше, приглашения были со всех сторон, гастроли заполнили плотно его график. Но вот что удивительно: при возможностях отдыхать и путешествовать по всему миру, свободном знании нескольких иностранных языков он предпочитал русские места, где он по-настоящему очищался, вдохновлялся и заряжался идеями и энергией. Его мало интересовали удобства и люкс, поэтому он бесстрашно отправлялся в самые глухие места России.

При внешней серьезности Саша был знаменит своим чувством юмора и умением рассказывать анекдоты. Некоторые истории и шутки навсегда остались его, потому что они просто «не звучат» в другом исполнении. При этом каждый из этих анекдотов был блестяще сыгранным актерским этюдом, за исполнение которого, я думаю, его бы немедленно приняли в любую театральную школу.

Сашина речь была образцом русского языка. Он не употреблял тех «крепких» слов и выражений, которые сегодня



Дирижер Андрей Борейко и Александр Ведерников. Гамбург, 20 июля 2008 года. Фото предоставлено Андреем Борейко

стали почти обиходной речью. Они просто ему были не нужны. Музыка его речи была уникальна и неповторима. Так не говорил никто: неторопливо, афористично, с использованием разных регистров и модуляций в голосе. (Любил добавить баска!) Всегда по-доброму, всегда с симпатией, уважением и доверием к своему vis-à-vis.

Вообще он был не из тех, кто старается не пропустить возможность поучаствовать в ТВ-шоу, охотно раздает интервью на радио и в интернете. Вся эта нужная и полезная тусовка для карьеры совсем не интересовала его, причем даже тогда, когда Александр Ведерников стал главным дирижером Большого театра, и участие в этих «мероприятиях» многим его сподвижникам и помощникам казалось абсолютной необхо-



Репетиция с Еленой Белкиной «Песен и плясок смерти»

димостью. У него было мало времени и совсем никакого желания. Лучше выучить наизусть «Весну Священную» Стравинского, чем тратить время на пустые разговоры! – считал он.

Сан Саныч, Саша, «Ведро», как его иногда называли за глаза, (он, разумеется, знал об этом, и никогда не обижался), был человеком неординарным и непредсказуемым. Несколько раз он меня искренне потряс, например, когда в Москве в 1990-е сел за рояль и играл. Играл Мусоргского, Свиридова, Чайковского, Рахманинова. Играл не как пианист (пусть даже самый лучший), а как дирижер. Что это значит? Это значит, что в фортепьянной фактуре он чувствовал оркестровые тембры. Наверное, не случайно, за несколько дней до своей смерти, когда совсем ничего не предвещало грядущей трагедии, во время нашего общения в Варшаве он рассказывал мне о том, что летом сделал несколько оркестровок песен и романсов Мусоргского и Рахманинова. В сети есть его репетиция с Еленой Белкиной «Песен и плясок смерти». Посмотрите и послушайте как работает Мастер! Зачем я буду описывать неопишваемое?!



Александр Ведерников дирижирует симфоническим оркестром NHK, Япония

Нас объединял большой интерес к неординарному репертуару. Он тоже любил «раскопать» что-то забытое, редко исполняемое, но, безусловно, заслуживающее сценического возрождения. Идти своими собственными дорогами – было Сашиним профессиональным девизом. Искать и находить новое в знакомом, узнавать знакомое в неизвестном – это была одна из тех черт его творческой индивидуальности, которая меня всегда особо привлекала и интересовала.

Один из очень немногих дирижеров нашего поколения (рожденных в конце 1950-х, первой половине 1960-х), он смог сделать карьеру на Западе, так как не только владел и легко овладевал языками, но и сумел быстро понять психологию музыкантов западных оркестров. Он не только их уважал, но и умел дать им это почувствовать. Не был «Иваном Грозным», умел быстро устанавливать контакт, и практически всегда завоевывал в этих оркестрах и уважение, и симпатию к себе. Так было и в период его активной работы в Италии, и в берлинской «Komische Oper», и в Скандинавии, и в Японии, и в Польше, везде, где он выступал. Саша дирижировал в



Со спаниэлем Чапом на даче в Ново-Дарьино. 1989 год. Фото Петра Черёмушкина

качестве приглашенного дирижера во всех оркестрах, где я работал, и все они всегда приглашали его снова.

Помню, как я его пригласил в Канаду, в Виннипег, и он с радостью приехал. Несмотря на то, что оркестр не был в состоянии оплатить тот гонорар, который он заслуживал. Приехал, и так провел первую репетицию, что мне тут же позвонили из оркестра с просьбой как можно чаще его приглашать. Для Сан Саныча главным поводом поработать в качестве приглашенного дирижера был личный интерес, возможность исполнить репертуар, который его интересовал в данный момент, иногда сам город или страна, и хотя гонорар, разумеется, тоже обсуждался, я не помню, чтобы этот фактор оказался решающим для принятия им решения. Он очень любил собак, а вот к людям с годами стал относиться осторожнее, чем снискал себе даже репута-

цию мизантропа. Увы, на то были основания, так как случилось, и не раз, что те, кому он беззаветно доверял, для кого многое делал, кому помогал – его подводили.

Но если Саша и обижался порой, то злопамятным и мстительным не был никогда. Это – не про него. Когда ему было нужно время для занятий, или просто «для себя», он мог «залечь на дно», и был недосягаем почти для всех. Но настаивал день, звонил телефон, и тембр его голоса, его слова моментально создавали ощущение, что никакой паузы в общении не было. Была радость слушать его и делиться с ним, строить планы новой встречи.

Опера «Дети Розенталя» в Большом, о которой, я думаю, будут помнить долго и друзья, и враги, никогда бы не состоялась, если бы не он. Невозможно забыть, чем сопровождался процесс ее постановки. Каково было выходить из театра и видеть костер из книг В. Сорокина прямо там, рядом, в сквере, который был автором либретто «Детей Розенталя»?

Слышать завывания и проклятья, и всё равно идти тем путем, который он выбрал для себя. Думаю, что он всегда прекрасно понимал, что его роль в Большом театре сводится не столько к тому, чтобы выстроить что-то абсолютно новое, сколько расчистить место для будущего.

И, к счастью, в то время рядом с ним оказалось несколько человек на сто процентов его поддерживающих. Назову Леонида Десятникова, Вадима Журавлёва... Были и другие, чьи имена я плохо знаю, но знаю, что они были. Спасибо им всем!

Не могу не вспомнить Дирижерский конкурс имени Е.Ф. Светланова (великого русского дирижера, которого Саша очень ценил и очень уважал), состоявшегося в Париже в сентябре 2018 года. Саша был председателем жюри, а мне довелось быть членом этого жюри. Эти несколько теплых осенних дней в Париже подарили мне возможность ежедневного общения с другом. Мы сидели рядом, пользовались одной партитурой и обсуждали всех участников, что называется, «по горячим следам». Победителем в итоге стал «наш» с ним кандидат – Дмитрий Филатов, но мнения членов жюри разделились, и только блестящее заключительное выступление председателя жюри (на превосходном английском языке!) убедило всех окончательно. Да, Саша умел убеждать! А после конкурсных прослушиваний мы гуляли и общались. Говорили и не могли наговориться, так как не знали, когда и где будет такая следующая возможность. И была последняя долгая ночная прогулка вдоль Сены с нашими женами. И всем нам было так хорошо...

У Саши не было званий, орденов и медалей, но он был признан и без них. И в России, и во всем мире. Его манера дирижирования нравилась не всем, но почему должны нравиться движения дирижера? Нравиться должно то, что возникает благодаря им, правда? Его интерпретация Патетической симфонии П.И. Чайковского, в исполнении оркестра NHK из Токио, безусловно, по крайней мере для меня лично, одна из самых лучших в истории музыкального исполнительства. То же могу сказать о «Колоколах» С. Рахманинова или о «Жизни героя» Р. Штрауса в его исполнении. И о многом другом.

Так получилось, что один единственный раз я был на спектакле, которым Саша дирижировал. Это было два года назад, в Санкт-Петербурге, в Михайловском театре. «Тоска», которую я в этом театре видел и слышал неоднократно, звучала в тот вечер особенно ярко и очень свежо. С моего места мне была видна работа дирижера, и, признаюсь, что я смотрел почти только на него, моего коллегу и друга, на замечательного дирижера, ведущего этот труднейший спектакль уверенно, с азартом, любовью, радостью, как будто в первый раз! И этот энтузиазм моментально заражал и музыкантов оркестра, и солистов, и артистов хора. Опера звучала так, как будто исполнялась всеми в первый раз. И в этом была заслуга Саши.

Мне очень жаль, что А.А. Ведерников так мало успел поработать в качестве Главного дирижера в Михайловском театре моего родного города Санкт-Петербурга. Но сделать он успел уже много. Мне очень жаль, что мы так и не смогли поработать вместе в одном городе (А.А. Ведерников с лета 2021 года должен был стать главным дирижером и художественным руководителем легендарного оркестра «Sinfonia Varsovia» в Варшаве). Планы так и остались планами... Было очень трогательно, когда на второй день после того, как стало известно, что Саши не стало, по общенациональному польскому радио прошла двухчасовая программа, посвященная Александру Ведерникову, его жизни и творчеству. В Польше его уже успели полюбить и высоко оценить истинный талант большого мастера.

Мне не хватает его голоса, его рассказов, его улыбки, его житейской мудрости истинного русского интеллигента. Но больше всего мне будет не хватать его музыки, его интерпретаций, его концертов. Слава Богу, что есть YouTube! Ведерников был добрым человеком. И щедро одарял своей добротой всех, кто был рядом, как теплом своей души. Помню это тепло.

В лице Александра Ведерникова мы потеряли большого и настоящего дирижера, чуткого и внимательного пианиста, человека беззаветно и преданно служащего избранному им делу – музыке. Как и его отец, великий русский бас Александр Филиппович Ведерников, Ведерников-младший уже вписал свое имя в историю русского музыкального искусства.



Марина Бауэр: он как любящий отец опекал своих питомцев-музыкантов

15

езумно сложно писать о Саше Ведерникове в прошедшем времени, когда его уже нет с нами, но я не могу не поделиться своими впечатлениями о наших встречах. Мы были знакомы более 15 лет. Вдова великого дирижера и замечательного композитора Евгения Федоровича Светланова, Нина Александровна, мой друг и соратник, с большим уважением и даже нежностью относилась к Александру. Как-то сразу мне захотелось создать с ним что-то совместное. Помимо своего таланта, он покорила меня деликатностью, полной отдачей любимому делу и своими проектами-громадами, но при этом скромностью, отзывчивостью и вниманием к молодым музыкантам.

Я стала его музыкальным агентом во Франции и Монте-Карло. Саша сетовал на то, что давно не работал с главными парижскими оркестрами. Мне удалось восстановить эту несправедливость, и он с огромной радостью вернулся в «Оркестр де Пари» и Филармонический оркестр Радио Франс. Незабываема его последняя работа на фестивале Радио Франс в Монпелье с филармоническим оркестром. Он взялся за постановку оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») в концертном исполнении. Шесть часов музыки. Сам отбирал голоса, сам готовил хор. Сам предложил концертмейстера. Он всех поразила своей полной отдачей этому проекту, профессионализмом до мельчайших деталей. Был ошеломляющий успех.

В оркестре Монте-Карло музыканты приняли его «на ура». Когда я спросила, каково их мнение о дирижере (после работы с каждым новым дирижером они пишут свои оценки), у всех Александр Ведерников получил практически 100 баллов. Его будущий концерт был запланирован на май 2021...

Поскольку я была назначена Евгением Фёдоровичем Светлановым хранительницей его интеллектуального наследия, с 2007 года я организовываю Международный конкурс дирижеров его имени. Саша был приглашен сначала членом жюри, а в последний раз, в 2018 году, стал его председателем. Конкурс проводился на Радио Франс с Филармоническим оркестром. Все знают, как важно создать правильную атмосферу в жюри, поддержать также конкурсантов. Это – очень ответственная алхимия. Он знал из прошлого опыта, что главное кредо нашего конкурса – быть предельно честным в выборе дирижеров, быть в ответе за имя Светланова, которое носит этот конкурс.

В состав жюри конкурса входили очень разные личности: Йорма Панула, один из самых знаменитых педагогов по дирижированию, который вырастил многих ныне известных лучших дирижеров, Андрей Борейко, Гидон Кремер, Натали Штуцман – замечательная певица, ставшая серьезным дирижером, Мауро Буккрелли, артистический советник оркестра Санта Чечилия, Кристина Рокка, художественный советник в оркестре Чикаго. И, невзирая на такой разносторонний состав жюри, Ведерникову удалось в дружеской, спокойной обстановке, с юмором и со вниманием к каждому, выполнить сложную миссию председателя.

Он часто говорил со мной о природе, о вкусной еде, о планах оперных постановок. Он как любящий отец опекал своих питомцев-музыкантов и последовательно продвигал свои оркестры. Последним из них был музыкальный коллектив Михайловского театра в Санкт-Петербурге, который он просил меня привезти во Францию на фестиваль «Безумные дни» в Нанте, посвященные русской музыке. Это очень престижный фестиваль. Не просто один из... Столько еще оказалось неисполненных проектов! Не могу поставить точку...



Марина Бауэр – продюсер Ведерникова по Франции, его главный агент

Елена Белкина: история одного концерта

великим басом Александром Филипповичем Ведерниковым я познакомилась в 2008 году в Киеве на Втором конкурсе имени Бориса Гмыри. Выиграв там первую премию, я и не осознавала тогда своего счастья, ведь А.Ф. был не только единственным прославленным басом в составе жюри (а это для организаторов конкурса важно, чтобы возродить вокальные традиции баса Бориса Романовича Гмыри), но и великолепным педагогом, который вырастил немало количество певцов, передающих далее его школу и вокальное мастерство. Следовательно, Ведерников оценил мое исполнение, если 20-летняя студентка 3-го курса консерватории, представившая программу наряду с опытными солистами оперных театров, получила столь высокую награду.

Тогда, на банкете, после награждения и провозглашения лауреатов, я не была весела и не распивала шампанское, чтобы отпраздновать свою победу, а стояла задумчиво в стороне и думала о том, каким же будет мое будущее после победы на самом престижном конкурсе в Украине, который, к сожалению, проводился всего два раза с интервалом в 4 года. Тогда А.Ф. сам подошел ко мне поздравить с победой и очень много и увлекательно говорил поставленным сильным голосом о технике пения. Я уже и не помню, что именно он говорил, главное – сам Ведерников подошел поговорить со мной!

Вот что тогда написала газета «Голос Украины»:

«Хотя иностранных гостей было маловато, конкуренция среди 52 участников конкурса была довольно жесткая. Как отметил Александр Ведерников, конкурс продемонстрировал «особенно высокий уровень хороших, подготов-

ленных голосов с женской стороны». Большинство победителей учатся в столичной Национальной музыкальной академии имени Чайковского, что свидетельствует о высоком профессиональном уровне этого заведения. Первая «женская» премия осталась в Украине – ее получила Елена Белкина, ученица известной певицы, профессора НМАУ Евгении Мирошниченко».

Десять лет спустя, в 2018 году перестал звучать голос Александра Филипповича – он умер в возрасте 90 лет. Хорошо, что существуют записи, по которым мы можем судить о масштабе этой личности.

Огромная редкость, когда дети известных на всю огромную страну музыкантов не остаются в тени родителей, а достигают огромных высот в музыкальном мире как самостоятельные личности. Когда сын Александра Филипповича, дирижер Александр Александрович Ведерников стал главным дирижером Большого театра России, я только начинала обучение вокальному мастерству и уже проявляла определенные успехи на этом поприще, но о Большом театре мечтать не приходилось.

Познакомилась я с Александром Александровичем в 2017 году в Монте-Карло, где посчастливилось выступить с ним на одной сцене, да еще и с такой музыкой! «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Не знаю, кто и почему меня пригласил на этот проект, но знаю, что всех солистов утверждает сам маэстро и, видимо, он уже слышал мое имя, если захотел сделать со мной эту специфическую и энергетически сильную музыку.

Была я в Монте-Карло 3 неполных дня, и на второй день 6 мая меня ожидали три репетиции: сначала урок с Александром Александровичем, затем оркестровая репетиция и генеральная репетиция.



Елена Белкина

Пришла я на урок, с нетерпением ожидая знакомства с дирижером. Он был спокоен и говорил только по делу. Слава Богу, я записала нашу первую репетицию на диктофон, где маэстро сам играл на рояле и объяснял мне все тонкости исполнения музыки Мусоргского.

Записывать я начала с «Серенады», то есть со второй песни из четырех. Первая – «Колыбельная» – наводит ужас тем, в каком контексте она написана. Я не люблю эту песню. В диалог между матерью и смертью стараюсь не вникать и сейчас, став матерью, понимаю, что только из-за этой песни не буду исполнять больше этот цикл. Отчего этот концерт становится еще ценнее.

Начну с того, что маэстро сам сел за рояль и начал играть. Спев медленную часть «Серенады», он остановил меня и сказал, что уже здесь нужно передать атмосферу и показать кульминацию, «ведь Вам не трудно взять – фа – а вообще, эта нота достаточно напряженная». Потом Ведерников спросил: «Какой жанр у песни?» И я честно ответила, что это серенада. А.А. пояснил, что «Серенада» – это название песни, написанной в стиле сицилианы, для которой характерно спокойное, плавное движение. Напел ритм и сказал: «У Мусоргского сицилиана – это всегда ритмы смерти». И привел пример, изобразив на рояле «Старый замок» из «Картинок с выставки».

Попросил «не размягчать и не впадать в чувствительность». Показал, как надо исполнять голосом, который очень был похож на голос его отца. Между фразами «Любовный мой лепет слушай, молчи» и «Ты моя» попросил показать динамический контраст и сказал, что из всех песен эта для меня самая сложная, потому что в «Колыбельной», «Трепаке» и «Поединке» – Смерть в женском образе, а вот в «Серенаде» – в мужском.

«Трепак». Наиболее интересно мне было работать над этой песней. С самого начала: «Лес да поляны. Безлюдье кругом» удивительно точно Сан Саныч показал, как надо голосом передать атмосферу: прямым безвibrатным звуком, не затягивая, сделать фермату на «без-ЛЮ-дье». Далее идет текст:

Чуется, будто во мраке ночном
Злая кого-то хоронит.

А.А. усмехнулся и сказал: «Здесь же чуется, да? То есть обычное дело происходит. Ничего выдающегося...» (играет и поет: «Во мраке ночном...») «Глядь – так и есть!» «Какой здесь смысл – продолжает А.А. – а что я говорил? Опять! (смеется) Не то, что АААА, какой кошмААААр!» (вдруг вскричал Ведерников). В свое оправдание я сказала, что часто слушала исполнение Галины Павловны Вишневецкой и эта резкость казалась мне эталонным звукоизвлечением в этих песнях. Сан Саныч меня перебил, сказав, что прекрасно знаком с манерой исполнения этой певицы и что в ее интерпретациях мало красок.

Далее мы пропели вступительную медленную часть, и на словах «Глядь – так и есть» Сан Саныч сказал о необходимости сменить ритм, потому что «трепак уже пошел».

Мы пропели третью песню до конца, затем А.А. спросил удобен ли мне темп, но я даже ни разу об этом не задумалась. Тут, что называется, всё совпало. Я чувствовала, что маэстро дышит и чувствует эту музыку со мной в унисон. Мы прошли еще раз все смены темпа, почистили неправильно заученные ноты, закрепили все темпы и динамику и перешли к самому сложному.

«Поединок». Эта песня сложна еще и тем, что для низких голосов она в оригинале не подходит и ее необходимо транспонировать. А.А. играл по моим нотам и попросил пару минут, чтобы проиграть самому, все-таки с листа прочитать сразу очень сложно. И тут я поняла, какой редкий музыкант сидит за роялем. Впервые я увидела дирижера, который так умеет играть на рояле, так тонко чувствует музыку, знает ее. Пока он играл, я мечтала, что было бы здорово сделать с ним оперную роль. Тогда сразу на ум пришла Марина Мнишек из «Бориса Годунова», но моей главной мечтой в русском репертуаре остается Любаша из «Царской невесты»...

Я думала о том, как хорошо было бы прилететь в Россию, чтобы разучить и спеть партию именно с этим дирижером,

«Я думала о том, как хорошо было бы прилететь в Россию, чтобы разучить и спеть партию именно с этим дирижером, который не выпячивает свое эго, а преданно служит своему делу. Он даже и не служит, он просто этим живет. Играет и дирижирует, будто дышит и говорит через музыку, будто точно знает, что хотел сказать композитор при создании своих творений...».

который не выпячивает свое эго, а преданно служит своему делу. Он даже и не служит, он просто этим живет. Играет и дирижирует, будто дышит и говорит через музыку, будто точно знает, что хотел сказать композитор при создании своих творений...

Тут Маэстро прервал мои мечтания и сказал: «Попробуем!». Все началось довольно мило, если можно так сказать при исполнении этого произведения.

На словах «Стенанья к небу поднялись» А.А. вдруг вскричал: «Это неправильные ноты!» Действительно, эту песню пришлось взять из другого издания (на польском языке 1964 года), потому что это были единственные изданные ноты в моей тональности и там было очень много ошибок. Что происходило дальше – самое настоящее музыкантское чудо! Он видел, какие ошибки стояли в нотах и моментально их исправляя в голове, и сразу играл на фортепьяно правильно. После этого он попросил меня исправить некоторые длительности в вокальной линии. И мы допели кое-как эту песню. Сан Саныч уже думал, каким инструментам укажет на ошибки в нотах. В конце репетиции он заметил, что польское издание транспонировало «Поединок» вручную, тогда-то компьютеров не было, оттого и ошибки. И попросил первый раз с оркестром петь в полный голос, «чтоб они поняли, про что здесь идет речь».

Я всё сделала, как сказал Маэстро. Мы репетировали с оркестром в тот же день с 16:00 тщательно, кропотливо. Он всё подробно объяснял французским музыкантам, часто останавливался и только позже, в 20:00 на генеральной репетиции «паза» сложился: оркестранты понимали дирижера без слов, а дирижер понимал солистку.

На следующий день 7 мая был концерт. Я не волновалась, но была максимально сосредоточена, ведь я пела весь цикл наизусть. Мне необходимо было упорядочить ноты и слова, помнить, где были ошибки и знать, как точно надо исполнять и всё это обрмить в чувства и эмоции.

Элегантный, высокий и стройный маэстро во фраке и я в черном атласном платье вышли на сцену под аплодисменты публики, уверенные и счастливые оттого, что продемонстрируем в Монте-Карло настоящую русскую музыку, а не ту поп-музыку, которую французы обычно слышат от русских в этом городе. Магия началась не сразу, а с «Серенады», когда я, отмучившись наконец-то с «Колыбельной», смогла полностью отдаться музыке, сохраняя контроль, как водитель за рулем дорогой скоростной машины. Никогда не забуду, как мы с Сан Санычем ввели публику в транс, когда французы, не понимая ни единого слова, сидели в оцепенении, забыв о времени и месте нахождения. Публика даже не сразу поняла, что уже конец. После спетых слов «Чтоб никогда вам не встать из земли» и отгремевшего оркестра, мы еще стояли несколько секунд в образе.

Очень больно, когда умирают такие музыканты. Говорят, незаменимых людей не бывает, но это как раз тот случай, когда никто и никогда не сможет заменить Сан Саныча, его уникальной энергии и дарования будет не хватать не только родным и коллегам, но и миллионам зрителей во всем мире, всем, сопричастным его музыке. Память об этом человеке будет со мной всегда, как олицетворение высшего мастерства, к которому должен стремиться каждый музыкант.

*Елена Белкина,
оперная певица,
меццо-сопрано*

«Никогда не забуду, как мы с Сан Санычем ввели публику в транс, когда французы, не понимая ни единого слова, сидели в оцепенении, забыв о времени и месте нахождения. Публика даже не сразу поняла, что уже конец. После спетых слов «Чтоб никогда вам не встать из земли» и отгремевшего оркестра, мы еще стояли несколько секунд в образе».

Владимир Сорокин: он был удивительно подвижный, открытый и непосредственный человек*

Александром Александровичем Ведерниковым я познакомился во время подготовки к постановке и на репетициях оперы «Дети Розенталя». Процесс шел достаточно интенсивно, бурно. Все понимали, что получается нечто, что трудно до конца просчитать логически, поэтому доля, вернее, привкус, дух непредсказуемости витали над всем и всеми. Это подогревалось и внешним скандалом, развязанным провластными мракобесами. Някрошюс, Десятников много импровизировали с певцами, с постановкой. Приходилось и мне корректировать текст, чтобы его можно было легче спеть. Нас всех воодушевляло ощущение сотворения чего-то нового, чего давно не было в этом театре, оно передавалось всем – и певцам, и хору, и мимансу, и художникам. И администрации театра. Но среди этого союза возбужденных непредсказуемостью людей был один удивительно спокойный человек – Александр Ведерников.

Я не знаю, был ли он полностью спокоен внутри себя, как это тогда казалось, но его спокойствие, высочайший профессионализм и уверенность в том, что мы делаем всё правильно, меня поражали. Было такое чувство, что наши фантазии, импровизации вместе со многими чисто технологическими вопросами держатся у него на плечах. И плечи эти поистине богатырские. В его фигуре, несмотря на удивительную пластичность этого человека за пультом, была некая метафизика статики, на которую можно было опереться, что невероятно помогало нам всем.

* Материал подготовил Антон Дубин, «Музыкальное обозрение».



Владимир Сорокин, Леонид Десятников и Александр Ведерников на репетиции «Детей Розенталя»

Премьера прошла бурно. Мы познакомились ближе. И Александр снова поразил меня. Теперь – своей неакадемичностью в отношении к культурному полю, к культурному океану, к литературе. В нём всё было в движении. Он был удивительно подвижный, открытый и непосредственный человек. Когда отгремела премьера и улеглись все скандалы, мы увиделись через какое-то время, встретившись случайно на концерте. Узнав, что мы с Ирой часто ездим к друзьям в Переславль-Залесский, он пригласил нас на дачу, что оказалась недалеко от этого красивого городка. Мы поехали к Саше и Лене в гости. Это была одна из самых замечательных и незабываемых поездок. Собственно, у Ведерниковых там была не дача, а настоящий деревенский дом, в котором вся простая крестьянская обстановка была сохранена. И Саша с Леной, городские люди, совершенно естественно там суще-

В Ведерникове было неуловимое, сложносоставное качество, симбиоз из музыки, свободы, высокой культуры, жесткого профессионализма и вполне себе жесткой этики потомственного московского интеллигента...

Он излучал тепло, обаяние и одаривал нас грозным и благородным шумом музыкального океана. Его неповторимый мир всегда с нами.

ствовавали, и органично обживали, и одухотворяли это пространство. Саша приготовил рыбу в русской печке, запек ее на соли. Мы сидели звездной летней ночью в деревенской избе, выпивали, ели, говорили о музыке и литературе. Такое невозможно забыть. Саша был душой компании. Его раскатистый смех вызывал зависть. Там, в этой избе, я понял, что при всей той ответственности, что ле-

жала на плечах этого яркого, уже известного дирижера, внутри он был невероятно свободен. Это покоряло. Я помню, спросил его про границы абсолютного слуха, насколько это помогает или мешает музыканту. Меня всегда интересовал вопрос так называемых «немузыкальных звуков», их записи и существования в партитуре. Естественно, в современной музыке «немузыкальные звуки», вроде шуршания бумаги или скрежета железа, не записываются нотами, а обозначаются специальными символами. Но вот, я говорю: «Саша, смотрите, если просто взять чашку и»... Я поднял пустую чашку и ударил по ней деревянной ложкой, получился размытый звук. И Саша тут же назвал аккорд этого сложного звука. Меня всегда завораживал такой чистый и жесткий профессионализм.

В Ведерникове было неуловимое, сложносоставное качество, симбиоз из музыки, свободы, высокой культуры, жесткого профессионализма и вполне себе жесткой этики потомственного московского интеллигента. При этом, мизантропия ему не грозила. Он умел уважать людей и себя. Далеко не каждый большой музыкант способен этим похвастаться. Александр Александрович был удивительным человеком. Он излучал тепло, обаяние и одаривал нас грозным и благородным шумом музыкального океана. Его неповторимый мир всегда с нами. И музыка, сотворенная им. И смех. И внимание. И тепло сердца. И его всегда будет не хватать.



Дружеский шарж Петра Черёмушкина на Александра Ведерникова. 2008 год

“В разговорах с музыкантами и сотрудниками Скалы удивляло, с каким уважением и вниманием они следуют указаниям молодого маэстро из России, как внимательно убеленные сединами музыканты слушают его во время репетиций”

Пётр Черёмушкин



ПЕРВЫЕ ШАГИ
ПО ИТАЛЬЯНСКОЙ
СИДЕНЬЕ

Маэстро из России*

а счету Александра Ведерникова нет ни одной международной награды. Пока. Зато в 32 года есть опыт дирижирования в Ла Скала и Ковент-Гардене, в оркестре Би-Би-Си и многих других музыкальных коллективах от Голландии до Японии. Ровно год под его руководством в Москве успешно выступает оркестр «Русская филармония», который спонсируется телеканалом ТВ-6.

Известно, что талант дирижера не только в овладении техникой управления оркестром, но и в природном магнетизме, способности подчинить своей воле большой коллектив, и порой даже подавить его. Принято считать, что этими качествами человек способен обладать только в зрелом, практически пожилом возрасте. Ведерников опровергает это представление. Наблюдая за ним уже много лет, я вижу, как совершенствуется, как профессионально развивается и растёт музыкант, как приближается к прекрасным примерам и не растрчивает свою индивидуальность.

В 1986 году отмечался десятилетний юбилей учебного оперного театра при институте имени Гнесиных. Тогда я позвал в телестудию журфака МГУ руководителя театра профессора Юрия Сперанского, который привел с собой Александра Ведерникова, дирижировавшего спектаклем «Свадьба Фигаро» Моцарта. Для меня – студента факультета журналистики это была первая попытка телевизионного интервью. Для Ведерникова – первая встреча с софитами прессы. Незаметно прошло еще десять лет, принесших ему множество выступлений на прославленных сценах и восторженные газетные рецензии. И совсем недавно Ведерников пригласил меня в Италию – посмотреть, как он работает с оркестром и балетом Ла Скала

* Опубликовано в газете «Российские вести» в иной редакции.



У афиши театра Ла Скала. Милан. 1996 год. Фото Петра Черёмушкина

в спектакле «Спящая красавица» (постановка Рудольфа Нуриева).

В разговорах с музыкантами и сотрудниками Скалы удивляло, с каким уважением и вниманием они следуют указаниям молодого маэстро из России, как внимательно убежденные седины музыканты слушают его во время репетиций. Ведерников подробно обсуждает и прорабатывает каждый фрагмент произведения. Иногда переходит с итальянского языка на английский. «Русские дирижеры особенно чутко и точно чувствуют музыку Чайковского, поэтому у нас не было разочарований», – сказал в частной беседе один из руководителей театра.

В Италии, где почти на каждом шагу поджидает встреча с великим искусством прошлого, где вдохновлялись великие музыканты, художники и писатели, заряжаешься необычно-



Выход на поклон в театре Ла Скала после представления балета «Спящая красавица». 1996 год. Фото Петра Черёмушкина

венной творческой энергией. И в тоже время, почувствовав пьянящее дыхание Средиземноморья, которое ощущается даже на севере, хочется испытывать простые земные радости. И вот мы входим в небольшой ресторанчик позади площади Дуомо в Милане. Здесь в ночные часы собираются артисты Скалы, чтобы отдохнуть после спектакля. «Maestro, rrego!» – раздаётся голос управляющей итальянки. Исполнителей миланской оперы и балета знают по именам, что же говорить о дирижерах – из потока итальянской речи я понимаю только одно слово «Sasha». Не без гордости Ведерников показывает мне свой портрет среди фотографий артистов знаменитого театра, посетивших этот ресторан.

Я чувствую, что Саше здесь нравится. Подают шипучее белое вино и красную рыбу со свежими овощами. Заворожённым видом роскошного блюда, я задаю вопрос: «Тебе ни-



На площади Дуомо в Милане недалеко от театра Ла Скала. 1996 год. Фото Петра Черёмушкина



Дирижерская квартира в Милане. 1996 год

когда не хотелось остаться здесь навсегда?» Как ни странно, но, кажется, мое просто-душие Ведерникова покорило.

И действительно, надо совсем не знать его семьи и родословной, чтобы подумать, будто бы Ведерников может покинуть Россию насовсем. Отец дирижера – знаменитый бас Александр Филиппович Ведерников, исполнитель партии Бориса Годунова на сцене Большого театра – своей личностью как будто символизирует народный русский талант. Ведерников старший – глубокий знаток не только музыкального русского искусства – церковной музыки, Мусоргского, Глинки, Даргомыжского, Алябьева, но и великолепный ценитель отечественного изобразительного искусства, особенно иконописи. В доме Ведерниковых ноты и партитуры соседствуют с копиями икон, исполненными главой семьи, и с его собственными живописными работами.

Сама обстановка дома, напоминающая о старинном добротном быте зажиточных крестьян, накрепко привязала душу Саши Ведерникова к родной земле.

Быстрый дирижерский успех старшего сына часто объясняют поддержкой выдающегося солиста Большого театра и в этом, безусловно, есть большая доля правды. Дирижерскую карьеру Александр Ведерников начинал в Большом симфоническом оркестре Гостелерадио, руководимым Владимиром Федосеевым – другом и коллегой отца. Однако, роль второго дирижера стесняла его. И это были не просто амбиции – международное признание профессионализма Ведерникова пришло после первых заграничных гастролей. Последовали приглашения в Голландию, Италию, Англию. С оркестром Гостелерадио пришлось расстаться, чтобы основать собственный – «Русская филармония».

Любопытно, что Александр Филиппович Ведерников в молодости нарисовал портрет своего еще не родившегося сына



Пётр Черёмушкин и Александр Ведерников во Флоренции. 1996 год

и изобразил его дирижером. Странно видеть теперь это сходство между придуманным человеком с дирижерской палочкой и подлинным. «Да, мы с Натальей Николавной всегда хотели, чтобы наш сын стал дирижером, и как бы запрограммировали его», – говорит народный артист СССР А.Ф. Ведерников, упоминая свою верную спутницу Н.Н. Гурееву. Профессор Московской консерватории по классу органа – главная наставница и отца, и сына – музыкант высочайшего уровня.

После восьмого класса в биографии Саши Ведерникова была «Мерзляковка» – училище при Московской консерватории. Затем – высшее образование – учеба в знакомом каждому меломану здании на Большой Никитской, перед которым взмахнул руками бронзовый Чайковский. Учителями А. Ведерникова в консерватории были Леонид Николаев и Марк Эрмлер.



Фото Marco Borggreve

Несомненно, музыкальная среда, как воздух окружавшая А. Ведерникова с детства, общение со знаменитыми музыкантами и особенно знакомство с композитором Г.В. Свиридовым, словно вытолкнули его к дирижерскому пульта.

Но было и другое – ведь не зря говорят, что главная составляющая таланта – это труд. Самозабвенная преданность профессии, когда человек упрямо и твердо идет к намеченной цели. Люди, знающие его с малолетства, говорят, что Саша воображал себя с дирижерской палочкой, едва лишь освоил сольфеджио – музыкальную грамоту.

При внешней инфантильности этого молодого человека, его главная черта – собранность, и даже упрямство. Не зря изощренные и разборчивые, знающие толк в музыке итальянцы последние пять лет по нескольку раз в сезон приглашают молодого русского дирижера.

Если внимательно посмотреть, как работает Ведерников, нетрудно догадаться почему. Точность и согласованность оркестра и артистов. Кажется, – мелочь, но не всякий, даже именитый дирижер, способен это исполнить. Как часто приходится видеть, что оркестр играет сам по себе, а артисты балета на сцене и вовсе не обращают внимания на музыку – и представление «разваливается». Но в этом и состоит искусство дирижера, чтобы собрать музыкальный спектакль в единое целое. И Ведерникову это удается. Грубо говоря, удается попасть точно под ногу балерины.

С 1988 года он оттачивал дирижерский стиль в Московском музыкальном театре имени Станиславского и Немировича-Данченко, работая в спектаклях «Травиата», «Пиковая дама», «Евгений Онегин». Выступал с Мстиславом Ростроповичем и Игорем Ойстрахом, Паатой Бурчуладзе и Ириной Архиповой. В итальянских театрах (Teatro Regio de Turin, Roma Opera) Ведерников дирижировал «Золушкой», «Ромео и Джульеттой», «Щелкунчиком». В качестве гастролирующего дирижера выступал в Голландии, Швеции, Эстонии и Словении. В России работал с оркестром Мариинского театра и Государственным симфоническим оркестром под руководством Евгения Светланова.

В 1996 году удача вновь улыбнулась Ведерникову, когда он познакомился с директором телеканала ТВ-6 Александром

Пономарёвым. Как руководитель, обладающий стратегическим мышлением, Пономарёв понял, что скоро публика устанет от «попсы» и захочет чего-нибудь «вечного». Интересы двух молодых и энергичных профессионалов пересеклись. Оркестр «Русская филармония» стал специализироваться на музыке классической, но доступной – Штраус, Зуппе, Бернстайн. Словно желая попасть в ностальгическую волну по недавнему прошлому, оркестр только что выпустил вместе с фирмой «Полиграм» компакт-диск с мелодиями советского кино. Там и произведения Д.Д. Шостаковича (музыка к «Гамлету»), и И.О. Дунаевского («Дети капитана Гранта»), и столь почитаемый Ведерниковым Г.В. Свиридов («Метель», «Время, вперед!»).

Когда мы говорим с Ведерниковым об отношении к успеху и признанию, он не скрывает: успех – это важная часть дирижерской профессии, но не самоценная. И приводит пример: «Несколько лет назад я подал заявку на международный конкурс дирижеров в Кельне. Заплатил взнос, купил билет, заказал гостиницу. Во второй тур я даже не попал – обогнали 15 японцев. Сейчас приглашают на конкурс дирижеров в Италии – в состав жюри. Вот и считайте, восторжествовала ли справедливость, или ее вовсе нет».

Слушая Ведерникова, наблюдая его на сцене то в концертном зале маленького голландского городка Энсреде, или в Ла Скала, или в Большом зале консерватории, я чувствую себя свидетелем превращения молодого человека в подлинного маэстро, вижу, как проявляется у него особый дар направлять и организовывать симфонический оркестр, как приобретает он этот необъяснимый дирижерский магнетизм.

...Мы расстаемся уже в Москве, дома у Саши. Пищит факс, и из него вылезает текст: оркестр телевидения Нидерландов приглашает Александра Ведерникова продирижировать в студии и записать компакт-диск. Признание пришло, и звезда успеха светит молодому московскому музыканту. Но, конечно, пока он добился не всего, к чему стремился. По журналистскому обыкновению я задаю банальный вопрос о творческих планах. И он, потупив взор от того, что говорит, словно о чем-то потаённом, отвечает: «Честно говоря, всегда мечтал работать в Большом театре, с оперой...»



Александр Ведерников и Пётр Черёмушкин возле статуи Микеланджело «Давид» (Флоренция)

“Так ладно рационализировал Ведерников тройной союз фортепиано, хора и оркестра; так умно избежал обычных крайностей исполнения – и лучезарной помпезности, и салонного символизма. Сын знаменитого баса Александра Ведерникова отрекомендовал себя отличным дирижером”.

Елена Черемных



*“РУССКАЯ
ОРКЕСТРАЛЬНАЯ
ДИРЕКЦИЯ”*

Ведерников – основатель своего оркестра*

Симфонический оркестр «Русская филармония» был создан Александром Ведерниковым в 1995 году при огромной поддержке тогдашнего директора телеканала ТВ-6 Александра Сергеевича Пономарёва. Таким образом, «Русская филармония» была одним из немногих оркестров (наряду с Российским национальным оркестром Михаила Плетнёва и менее известным Московским симфоническим), не стоящих на государственном довольствии. В то время телеканал ТВ-6 проявлял немалые амбиции и в числе прочего хотел приучать молодежную аудиторию к симфонической музыке. Наиболее громкой акцией оркестра стало исполнение сочинения знаменитого польского композитора и дирижера Кшиштофа Пендерецкого «Слава святому Даниилу – князю Московскому», написанного по заказу ТВ-6 к 850-летию Москвы. Знаменитый польский композитор приехал по этому случаю в российскую столицу и сам продирижировал своим произведением с оркестром «Русская филармония». Пендерецкий находился в Москве вместе со своей супругой и дал большую пресс-конференцию в посольстве Республики Польша. По странному совпадению Ведерников и Пендерецкий скончались в один год – 2020.

Однако после августовского финансового кризиса 1998 года и дефолта телеканал отказался от оркестра и коллектив практически прекратил свое существование. Ведерников предпринял колоссальные усилия, чтобы получить поддержку московской мэрии, которая не имела своего симфонического оркестра. Музыкальному коллективу под руководством Ведерникова была предоставлена база в Доме звукозаписи, где его соседом стал Государственный Большой симфонический оркестр, руководимый Владимиром Федосеевым. 19 марта 2001 года в Большом зале консерватории Симфонический оркестр «Русская филармония» дал первый концерт в новом качестве и наполовину обновленном составе.

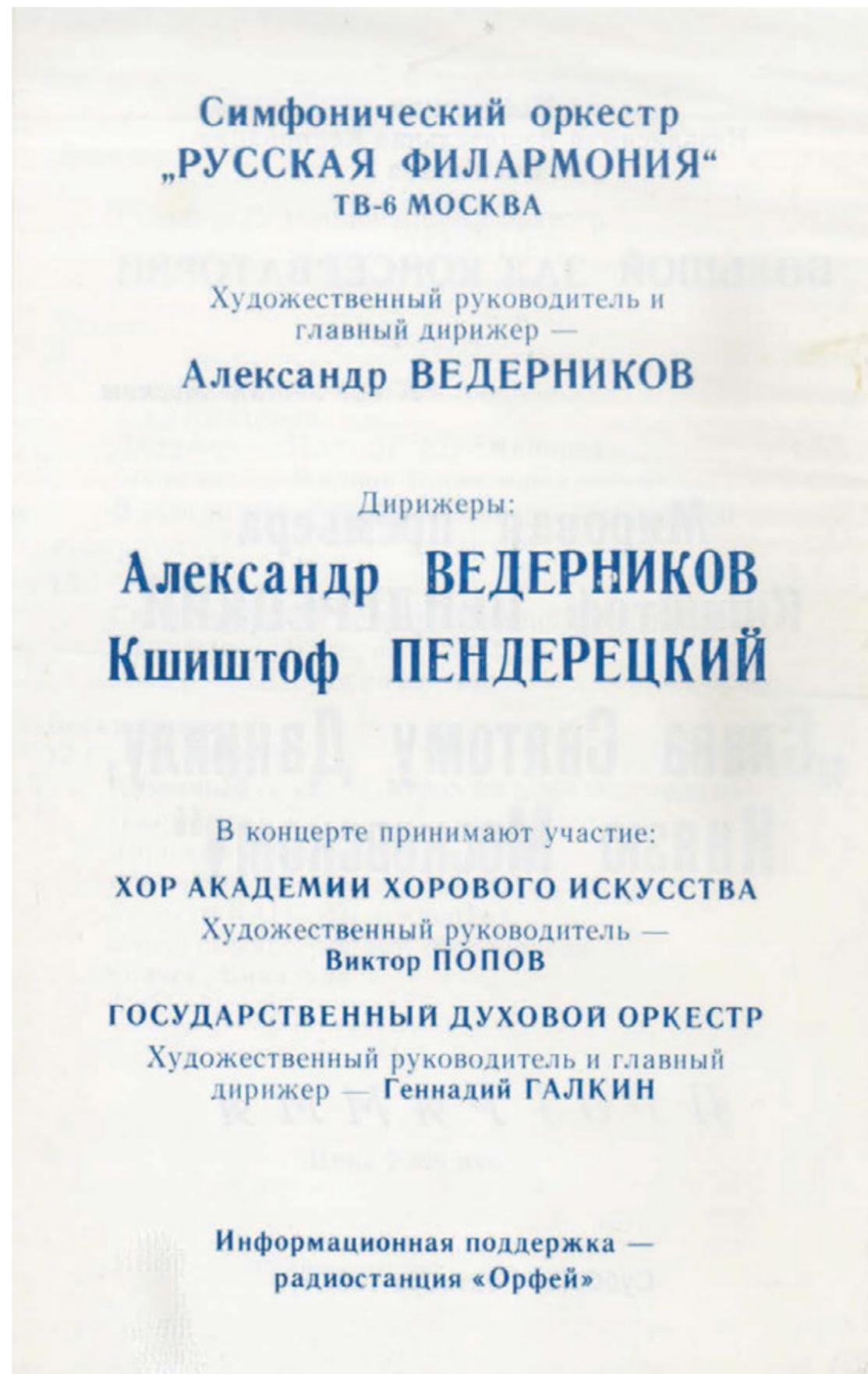
* При подготовке текста использован материал газеты «Известия».

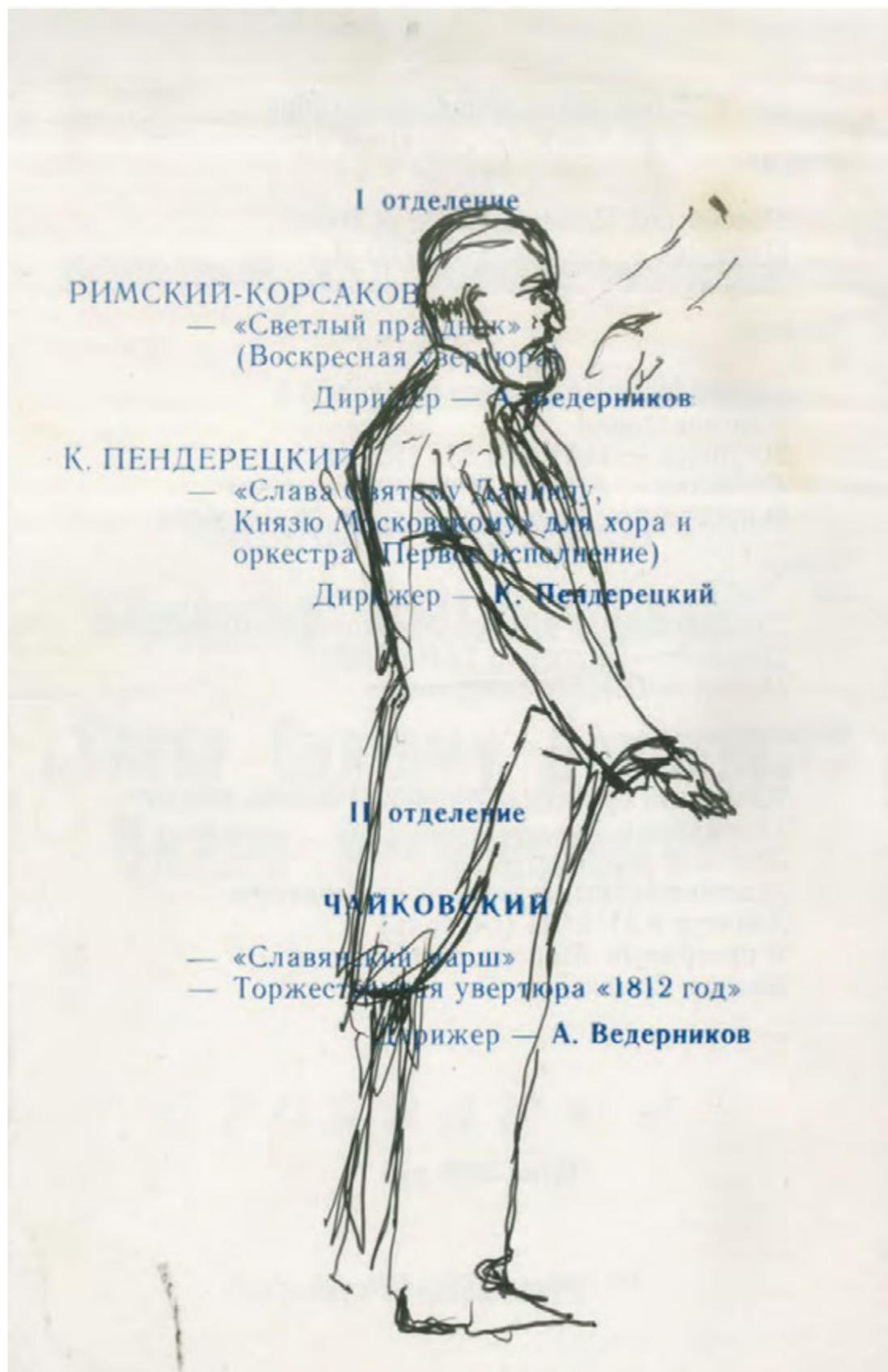


Польский композитор и дирижер Кшиштоф Пендерецкий выступает на пресс-конференции в Москве в посольстве Республики Польша по случаю концерта с оркестром «Русская филармония». Справа от мастера переводчица Елена Шиманская. Октябрь 1997 года. Фото Петра Черёмушкина



Кшиштоф Пендерецкий за дирижерским пультом оркестра «Русская филармония» в Большом зале Московской консерватории. Фото Виктора Ахломова. Автор подарил этот снимок Петру Черёмушкину





Пендерецкий. Набросок Петра Черёмушкина на программе концерта

Газета «Коммерсантъ». № 49. 21.03.2001. С. 14

«Русская филармония» переродилась

Из оркестра ТВ-6 в оркестр Лужкова

На днях московским комитетом по культуре учрежден и взят на баланс мэрии бывший оркестр ТВ-6 «Русская филармония» под управлением Александра Ведерникова. Концертом-инициацией в Большом зале консерватории «лужковский» коллектив отчитался в своей профпригодности.

Проработавшая три года (1995–1998) на базе первого учредителя — канала ТВ-6, в августе 1998-го «Русская филармония» была упразднена. На память от нее осталось несколько музыкальных передач, компакт-диск с музыкой Дунаевского и аншлаговая премьера 13-минутного опуса Кшиштофа Пендерецкого «Слава святому Даниилу — князю московскому» в Большом зале консерватории. То, что спустя полтора года оркестр оказался вновь собран тем же дирижером — Александром Ведерниковым-младшим, вызывает уважение. От прежнего состава в него вошли сорок музыкантов. Их молодость, азарт и безусловные симпатии к 38-летнему лидеру-худруку уже сейчас можно трактовать как выигрышную платформу самого молодого из симфонических коллективов Москвы.

Программа первого выхода перерожденных филармоников оказалась более чем амбициозной. Первое отделение — Вагнер (увертюра и вакханалия из «Тангейзера», антракт к III акту «Лознгринна» и увертюра к «Нюрнбергским мейстерзингерам» плюс два вокальных номера с американским тенором Рональдом Гамильтоном). Второе — «Прометей» Скрябина (фортепиано — Сергей Ерохин, Испания). Из того, что удалось донести, многое (даже в сравнении с такими продвинутыми коллективами, как Российский

национальный и Большой симфонический оркестры) обнадежило. Дисциплина штриха, свежий звук, полная взаимность с дирижером и отлично проработанные soli первой скрипки, кларнета, валторн и трубы.

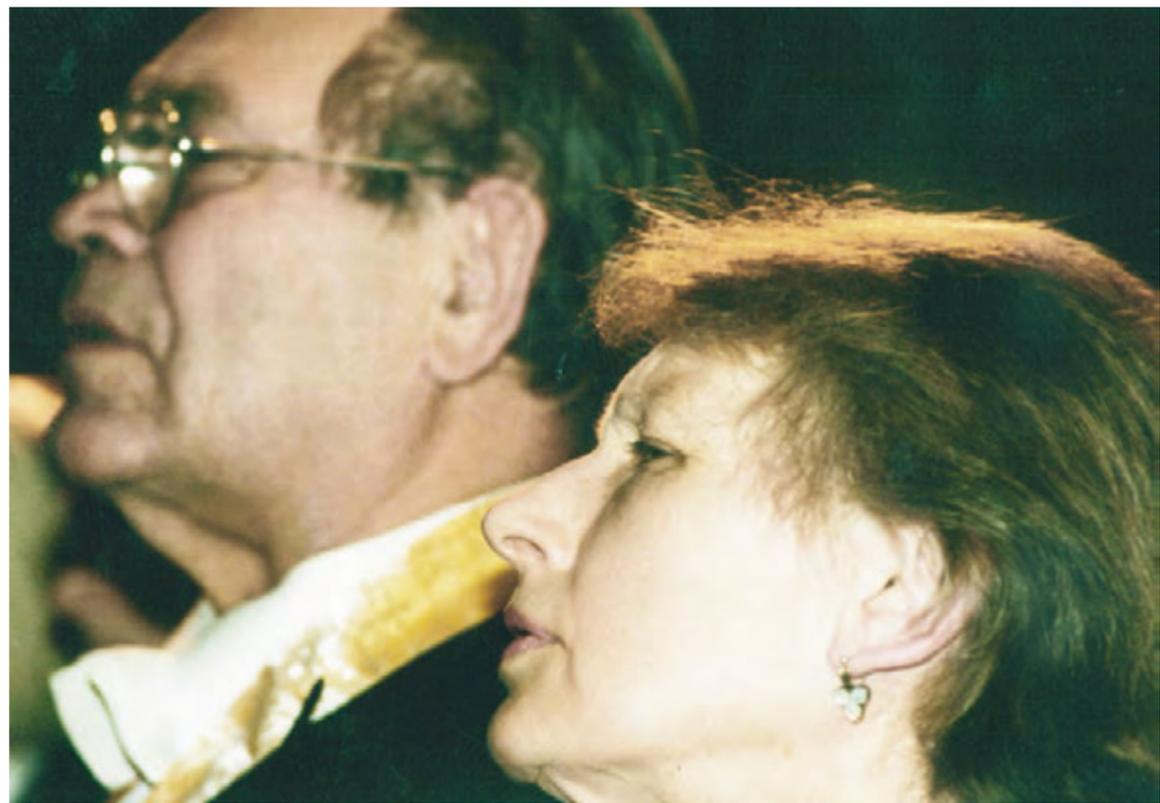
На пресс-конференции перед концертом Александр Ведерников не скрывал, что разрабатывая стратегию «Русской филармонии», он учитывал и реальную конкуренцию с другими оркестрами и проблемы с набором музыкантов. Из ста человек, оказавшихся в его распоряжении, дирижер с симпатией отзывается о духовниках (очень гордится квартетом валторн) и с сожалением говорит о нехватке скрипок. Как ни обидно, но при исполнении Вагнера именно это обстоятельство наклонило баланс в сторону меди. Впрочем, первоклассной и на редкость старательной. В отсутствие струнной глубины исполнение по возможности ровно держалось на породистых кульминациях и вычищенных до блеска ансамблевых фрагментах.

Из двух партнеров-солистов «Русской филармонии» лучше подошел гибкий и стилистически адекватный Сергей Ерохин, эмигрировавший москвич, ученик фортепианного класса Дмитрия Башкирова. Доукомплектованный хором Андрея Кожевникова и органом (Людмила Голуб) «Прометей» произвел удивительный эффект. Так ладно рационализировал Ведерников тройной союз фортепиано, хора и оркестра; так умно избежал обычных крайностей исполнения — и лучезарной помпезности, и салонного символизма. Сын знаменитого баса Александра Ведерникова отрекомендовал себя отличным дирижером. Московская мэрия сделала неплохое приобретение.

ЕЛЕНА ЧЕРЕМНЫХ



На концерте, посвященном юбилею А.Ф. Ведерникова в «Геликон-Опере». 1997 год. Фото Петра Черёмушкина



Наталья Николаевна Гуреева и Александр Филиппович Ведерников на концерте, посвященном юбилею А.Ф. Ведерникова в «Геликон-Опере». 1997 год. Фото Петра Черёмушкина



За дирижерским пультом оркестра «Русская филармония». Фото Петра Черёмушкина



Пётр Черёмушкин и Александр Ведерников в аэропорту Шереметьево. 1999 год



Репетиция оркестра «Русская филармония». Фото Петра Черёмушкина

Журнал «Harper's Bazaar». Июнь 1998 года

Ж

елезнодорожная станция Перхушково – стартовая площадка для въезда на Николину Гору, святую святых московского музыкального бомонда. Здесь на древнем “мерседесе” меня встречает русский бас Александр Ведерников. Интерес к его персоне подогреет поразительной недалёковидностью чиновников и прессы, дружно прославивших юбилей певца – такой, казалось бы, весомый повод поговорить о патриотических ценностях. Патриотизм, ещё недавно бытовавший в умиленных писаниях о России, “которую мы потеряли”, или в лозунгах советского официоза, похоже, вновь занимает особое место в системе наших ценностей. Слушая сегодня Ведерникова с современным взглядом на русскую культуру, нельзя не признать, что он в чём-то непревзойден среди русских басов второй половины века. У современных гурманов, потребляющих классику, этот семидесятилетний певец, чья вокальная форма безупречна, должен был бы пользоваться славой оригинального мыслителя. Овации вставшего с мест переполненного зала завершили его концерт памяти Свиридова, состоявшийся всего два месяца назад. Между тем с многочисленных афиш, словно неслучайное напоминание, не сходят принадлежащие сыну те же имя и фамилия: Александр Ведерников-младший стремительно обгоняет сверстников-дирижеров поколения тридцатилетних.

“Мужик ли, царь – все христиане”
Скучны музыкальные династии, без толку передающие по наследству семейное место под солнцем. Случай Ведерниковых иной. Сын воспитан на родном искусстве, вокруг которого закручены занятия отца музыкой и живописью, да и вся жизнь этой семьи. Ведерников-младший тоже тяготеет к русской музыке. На ней взращивает свой молодой по составу оркестр “Русская филармония”, ищет к ней собственный подход, размышляя о том, как привнести в нее последний изыск эстетствующего Запада – аутентизм, и с подлинно патриотическим размахом дирижирует увертюрой Чайковского “1812 год”. “Отец больше чем исполнитель, – утверждает

Черный хлеб с солью земли

Отец и сын Ведерниковы **сильны национальным началом своего творчества, идущим от народных корней этой семьи. Такие музыканты сегодня редки и их на ура встречает любой зал.**

молодой дирижер. – Что-то из сделанного им уже стало историей”.
В Ведерникове-старшем сразу видится настоящий крестьянин, знающий толк в труде и вольной жизни. Он и есть из крестьян: зажиточная семья до раскулачивания жила в Вятской губернии, где делала тарангасы. Таковы же его герои – настоящие, хотя и ставшие оперными, мужики. Вот бородач в валенках – Иван Сусанин. По замыслу Ведерникова, на подвиг “за царя и отечество” он идет как рассудительный христиа-

BAZAAR ИЮНЬ 98

95

нин, и то, что можно счесть за экзальтацию, изначально заложено в его степенной натуре типичного героя из народа. От колоритных мужиков Ведерников поднимался до самого значительного оперного царя – Бориса Годунова. Из-за нецарского облика (он с завистью вспоминает статью Огнинева) и “церковного” голоса приходилось прибегать к нарочитой неэффективности – на вес золота ценить каждый царский жест, играя внесловную драму совести. Он избегал криков и декламации: его Борис был проникновенно спет. Бесконечно льющаяся кантилена и бархатные, ласкающие краски голоса тро-



гали до слез. В прощании Сусанина о дочерью его голос передавал муку расставания навсегда. Самый значительный свой образ – Досифей в “Хованщине” – певец определял как “сгусток христианской любви, огонь, внутри горящий”. У другого корифея – во всем правильного Евгения Нестеренко – этот герой, сжав кулаки, хитрым политиком кружил над князьями-заговорщиками. Для Ведерникова же главными стали слова: “Гореть – страшное дело”. Его Досифей-расколник не рвался на небо, а больше всего любил земную жизнь, помышляя о самосожжении лишь как о самом крайнем исходе. В финальной сцене сила его совести и веры претворялась в отрешенную чистоту молитвы.

Пьян да умен – два угодья в нем...

Ходили байки, что однажды в роли князя Хованского Ведерников в состоянии легкого “возбуждения” чуть не зарубил пляшущую Персидуку. “Врут! – обиделся великий артист. – Зачем мне убивать Персидуку?” Слухи навевала бесшабашность его героев, которые по роли “во пиру”. Но в типичном басовом кураже Ведерникова-певца отличало беспредельное интонационное комикование, а Ведерникова-актера, наоборот, сдержанность в дозировке юмористической детали. В его исполнении любитель выпить – не охотник шуметь при народе: Судья из “Вертера”, крадучись, сбегает в свой кабанок, в “Шотландской застольной” предложение “выпить за Бетси” звучит не бетховенски буйно, а спокойно и основательно. Исполненный клич “Еще вина!”

в песне Свиридова (из цикла на стихи Бернса), рисующей полубезумную картину “пира во время чумы”, – трагическая ипостась той же темы.

Но это пример не артистического контраста, а человеческой многогранности. Разгульно-шутовская маска и пронзительная трагедия слиты у него даже в самой певческой манере. Они лишь показываются на поверхности глубокой топи его обволакивающего баса. Ровный поток голоса переливается всеми цветами, но не разведен и каплей пафоса, пока не дозреет до взрыва трагедии или веселья. Музыкальным портретом Ведерникова представляется фильм зимнего леса из песни Свиридова “Зима”, чье приглушенное уханье несет в себе печаль бытия и яркий образ странной птицы. Елену Образцову в связи с дачной тишиной оперного поселка посетили те же ассоциации: “Только слышно, как Мазурок в доме напротив вокализирует, да Ведерников поет из своего леса”.

“Пение – это непрерывное гудение”

Дачным огородничеством, охотничьими рассказами из голодной военной юности в Сибири и раскатыстым из-под хитрой улыбки рефреном нашего разговора “Я в музыке ничего не понимаю” Ведерников будто бы подтверждал представление о нем как об артисте-самородке с роскошной вокальной природой. Но трудно не догадаться, что лишь основательная школа дает певцу такие безграничные возможности и творческое долголетие. Поэтому не удивляют и его на редкость детальные рассуждения о технических нюансах профессии.

“Со студенчества я вокальный инвалид – у меня были поражены обе связки. Чтобы петь, мне всю жизнь приходилось учиться правильным приемам”. В углу комнаты стоял старый магнитофон, на который он записывал уроки итальянского профессора в школе при “Ла Скала”. Там его научили правильно дышать, а посылать воздух в резонаторы для естественного, щадящего связки звучания он впервые научился, слушая знаменитого характерного баса Алексея Кривченю.

“Я видел, что поет он вроде вполголоса, а перед ним огромный шар звука, – Ведерников показывает, как пел Кривченя, и, наверное, еще минуту звенят открытые струны пианино. – Я бегал за ним: “А можно пощупать, как вы дышите?” – в ответ раздавалось нечто непроизносимое... Я как-то долго бродил по Александровскому саду, все думал. Весна, холодно. И вдруг меня осенило: да ведь он же гудит!”

Желаящие петь осмысленно могли бы у Ведерникова многому научиться. Одно время он преподавал в консерватории, но потом ушел: декан Нестеренко направлял в его класс одних колоратурных сопрано, хотя и самые высокие голоса в идвале “гудят”.

“Братья мои, люди...”

Можно сказать, что карьеры отца и сына развиваются по сценариям разных эпох и стилей. Сын, как

принято сегодня, живет интенсивной жизнью художественного руководителя и (вынужденно) директора своего оркестра, постоянно гастролирует (балетные спектакли в “Ла Скала” и “Ковент-Гарден”, концерты). Отец, удалившись от невыносимого московского воздуха, оказался в стороне и от столичной публики. Его певческая карьера, как и он сам, самобытна и гонится для отдельного культурологического исследования. Не слишком стремясь к престижным гастроям и звонкой славе, Ведерников состоялся в бесконечных поездках по своей стране, не чуждаясь никакой глухомани и самых затрапезных клубов. Через неделю жизни за границей он уже готов пешком отправиться домой. Из западных гастролей вспоминает несколько неожиданных триумфов, борьбу с тамошними дирижерами за привлекательный русский образ и командировку в Прагу. Сразу по следам событий 1968 года советский артист пел там тирана народов, короля Филиппа в “Доне Карлосе”: “Пел по-русски. Нарочно. Думал, в зале все-таки славяне, хоть кто-то поймет...”

Ведерников исполнял много западной музыки, но почти всегда по-русски. Немцам – с успехом их Шуберта и Шумана и даже конкурс имени Шумана выиграл, спев все в переводах. Жюри было в замешательстве, но ление на языке оригинала там считалось настолько естественным, что не отразилось в официальных требованиях. Придраться было невозможно. В трактовке Ведерникова чужой язык был бы нехстат. В немецких песнях он по-русски открывает и усиливает эмоцию, в библейских “Строгих напевах” Брамса без медитативного занудства, со всей широтой натуры берется за глубинную думу о смерти, но при этом настолько верен в характере звука, что никогда не выходит из музыкального стиля. “Если музыка живет внутри тебя, то и стиль верно передаешь”, – замечает он.

На камерных концертах Ведерников озадачивал своей непривычной близостью публике. Это едва ли не беседа, а в моменты внутреннего сосредоточения он будто ходит по залу, ища опереживания. Вместо рассуждения о карьере певец предлагает загадку о своей жизни: “Плывать мне на известности! Я хотел быть черным хлебом своего народа”.

“Через чайное ситечко современности”

“Я выбираю человеческую атмосферу”, – вторит отцу сын по поводу “мягких” способов убеждения в его недиктаторской манере работать с оркестром. Специально к музыке его не приучали. В детстве он копировал отца, восклицая: “Я царь еще!” Учась в школе на пианиста, предпочитал разбор партитур мазуркам Шопена. А на консерваторском мастер-классе сэр Георг Шолти не тратил на него много времени: “Это уже готовый дирижер”.

Дом Ведерниковых жил открыто, деньги никогда не копили, а в тайниках квартиры хранились книги Солженицына. Дух дома определяли не исполнители (с певцами Ведерников не дружил), а творцы – круг, тяготеющий к “корневым” русским началам искусства (из известных имен – писатели Солоухин, Белов и Кругин, художники Иванов, Жилинский и Тихомиров, композиторы Гаврилин и Леденев). Наверное, никто из классических певцов не спел столько современной музыки, включая и лучшие партийные песни. Рассуждение об этом Ведерникова-старшего – чисто музыкальное открытие: “Классика, как сквозь ситечко, должна быть пропущена через освежающую современную интонацию”.

С этим сокровенным механизмом творчества нам, хочется верить, наконец открывается некое титаническое начало его души, которое когда-то давно счастливо подыграло судьбе, сблизившей его со Свиридовым. Вся жизнь Ведерникова оказалась пронизана духом этого мощнейшего музыкального мыслителя. То, что обычно называется “личная и творческая дружба”, было музыкой гения специально для Ведерникова с заложенным в ней слышанием именно этого голоса, видением именно этого человека.

Были концерты, где Свиридов-пианист, чей рояль звучал как целый оркестр, аккомпанировал ему Мусоргского или Глинку так, что потом мог сказать: “Я гениально играл, а ты гениально пел”. Свиридов воздействовал на него колоссальным объемом своих знаний, ввел в свою среду общения. И наконец, просто приглашал: “Идем, Сандро!..” Шли в “Националь”, заказывали целый стол закусок, бутылку пять вина, три-четыре водки, сидели весь день за разговором по душам.

Ведерников производит впечатление человека, которому всегда светло внутри себя. Но “жить в наше время и игнорировать его” он не умеет. Мир в его душе – от способности ответить страданием художника на страдания людей. Намереваясь закончить рассказ суждением о Ведерникове-человеке, я вспоминаю финал первого акта “Хованщины” – Досифей на постепенно открывающемся звуке пропевает: “Господи! Сердце открыто тебе”. Это у всех звучало эффектно, но только у Ведерникова правдиво. Потому его наследство сыну-музыканту – полнота высказанности. Тем интереснее будущий сюжет. ■

Михаил Жирмунский

Его певческая карьера, как и он сам, самобытна и гонится для отдельного культурологического исследования. Не стремясь к престижным гастроям и звонкой славе, он состоялся в бесконечных поездках по своей стране, не чуждаясь никакой глухомани и самых затрапезных клубов.



5

ГЛАВНЫЙ
ДИРИЖЕР
БОЛЬШОГО
ТЕАТРА



Фото предоставлено пресс-службой Большого театра

В Большом театре

Новость о том, что главным дирижером Большого театра назначен молодой и подающий большие надежды музыкант, облетела Москву в конце июня 2001 года. 29 июня «Новые Известия» писали, что самое престижное дирижерское место недолго оставалось вакантным. «Гендиректор Большого театра Анатолий Иксанов подписал заявление Александра Ведерникова о приеме на работу на должность главного дирижера», – сообщила Мария Бабалова, обращая внимание то, что «в этом росчерке пера угадывается выбор Михаила Швыдкого, уставшего от бесплодных амбиций абсолютно неуправляемых мэтров».

14 июня 2001 года Геннадий Николаевич Рождественский ушел в отставку с поста главного дирижера Большого театра. Эта новость застала Ведерникова в Голландии, где он работал

Найден молодой руководитель

Главным дирижером Большого театра назначен Александр Ведерников

Мария БАБАЛОВА,
«Новые Известия»

Самое престижное дирижерское место в России не долго оставалось вакантным. Не прошло и месяца с того момента, как стремительно и скандально Большой покинул Геннадий Рождественский, а ему уже нашли преемника. Гендиректор Большого театра Анатолий Иксанов подписал заявление Александра Ведерникова о приеме на работу на должность главного дирижера. В этом росчерке пера угадывается выбор министра культуры Михаила Швыдкого, уставшего от бесплодных амбиций абсолютно неуправляемых мэтров.

Новый музыкальный руководитель Большого – выпускник дирижерского факультета Московской консерватории, начинал работу под покровительством Владимира Федосеева и Евгения Светланова. Он молод (ему 37 лет), однако имеет прекрасное представление о традициях театра изнутри (он сын известного баса, экс-вокалиста Большого театра Александра Ведерникова). И это обстоятельство, можно надеяться, будет гарантировать, хотя бы на первых порах, благожелательное отношение к маэстро внутри театра, где предания старины советской превратились в самый настоящий фетиш.

Дирижерская карьера Ведерникова началась лет десять назад и уже успела приобрести, пусть не громкую, но европейскую репутацию. Он сотрудничал со многими театрами Италии, среди которых и La Scala: его имя можно встретить и в Дрезденской опере, и в лондонском Covent Garden. Как симфонический дирижер Ведерников выступал и записывался с Лондонским симфоническим оркестром, оркестром Би-би-си, Шотландским национальным, оркестром Нидерландского радио и даже Токийским филармоническим. Эпизодически Александр Ведерников появлялся за дирижерскими пюльтами и московских театров – имени Станиславского и Немировича-Данченко, «Геликона», да и в Большом он не новичок, где не однажды представлял в качестве приглашенного концертного дирижера (последний раз эта практика имела место в марте этого года). В 1995 году Александр Ведерников создал и возглавил оркестр «Русская филармония, ТВ-6», распавшийся после кризиса августа 1998-го. В марте нынешнего года на основе прежнего коллектива «Русская филармония» возродилась, найдя себе в качестве покровителя московского мэра.



Александр Ведерников.

Какова будет теперешняя судьба оркестра, у которого на следующий сезон уже запланировано около сорока выступлений, пока не ясно. Однако очевидно, что сей факт вряд ли станет серьезным камнем преткновения в осуществлении новых должностных обязанностей дирижера, формально пониженного в статусе, в сравнении с Геннадием Рождественским. Понижен в должности и бывший до настоящего момента главным дирижером оркестра Большого Марк Эрмлер. Он теперь будет называться «очередным» дирижером и нести ответственность только за свои спектакли. Ныне упрямденна в Большом театре и просуществовавшая всего лишь один сезон должность генерального художественного руководителя с диктаторскими полномочиями, контракт с которым заключал лично министр культуры. Александр Ведерников, как и остальные сотрудники театра, будет ходить в подчинении у Анатолия Иксанова, в руках которого теперь окончательно сосредоточена вся власть в Боль-

шом. Следовательно, Большой театр, как и множество мировых музыкальных трупп, становится интendantским театром, где топ-управляющим является менеджер, а не музыкант или артист.

Резервуарный же план Большого на первую половину будущего сезона уже сверстан, поэтому, вероятнее всего, Александру Ведерникову сначала придется сосредоточиться на «черной» неблагодарной повседневной работе с оркестром и артистами, а не заниматься подготовкой какой-нибудь одной своей премьеры. Но главное, чтобы дирижер, переживающий самый большой карьерный скачок в своей жизни, не погиб под грузом собственных прожектерских замыслов или, наоборот, не слишком прислушивался бы к советам различных художественных коллегий и собраний, дабы не наступило в театре время «серых кардиналов», не несущих ни за что ответственности. Но, надо думать, амбиции молодости могут стать чутким и надежным поводом в данных экстремальных условиях игры.

Газета «Новые Известия». 29.06.2001.

дирижером в Гронингене. На следующий день ему позвонил министр культуры и попросил срочно приехать в Москву для вступления в должность главного дирижера. Ведерников не склонен был соглашаться, но важную роль сыграло мнение отца, считавшего, что такой шанс дается один раз и упускать его нельзя. Как потом рассказывали, решение о кандидатуре Ведерникова было принято в результате мозгового штурма, организованного руководителями страны на самом высоком уровне с учетом многих факторов.

Многие восприняли это назначение, как попытку продолжить номенклатурные традиции театра, который всегда имел государственный статус, но знающие люди считали, что Ведерникову будет отведена другая роль. Музыкальный обозреватель газеты «Известия» Пётр Поспелов, который назвал Сашу одним из наиболее профессиональных и харизматичных дирижеров своего поколения, писал:

«После ухода из Большого театра Геннадия Рождественского должность художественного руководителя будет упразднена. Ставка на артистическую личность, отягощенную годами и заслугами, повторно сделана не будет. Руководство театра и Минкультуры решили действовать более прагматично и стали искать работоспособного молодого специалиста, который занял бы не парадную, но практически более нужную должность музыкального руководителя и главного дирижера и принялся бы налаживать запущенное оперное дело».

Разные вкусы

...В августе 2001 года театральная и музыкальная общественность обсуждала новость:

Большой возглавит дирижер, которому нет и 40. Александр Ведерников некоторым казался фигурой несерьезной. Монументальность Большого, казалось бы, требовала руководителя, покрытого бронзой и славой. Но при ближайшем рассмотрении оказывалось иное: Большой нужно было

вытаскивать из кризиса, экспериментировать, предлагать что-то новое; нагрузку сценической деятельности мог выдержать далеко не каждый, независимо от выдающихся талантов. К тому же от руководителя еще требовалось наличие здравого смысла и умение воспринимать современную жизнь. Какая она? Она, между прочим, разная, хотя у нас принято считать, что успех Большого – есть нечто запрограммированное. К примеру, даже в европейских странах публика имеет различные вкусы. Итальянцы не любят Шостаковича, а немцы Рахманинова. А англичане, наоборот, воспринимают Рахманинова с удовольствием.

С самых первых дней Ведерников постоянно говорил, что намерен постепенно двигаться к системе «стаджионе», по которой работает большинство театров мира. По этой системе одно репертуарное название идет несколько ряд подряд, что делает более удобным приглашение певцов и работу различных служб театра. Такая система, усвоенная Ведерниковым в Италии, ставила под угрозу государственную функцию Большого театра и вызвала опасения штатных певцов, приписанных к коллективу.

В своем позднейшем интервью Елене Поляковской с Радио Свобода в декабре 2019 года Ведерников вспоминал о роли отца при принятии им решения идти работать в Большой театр.

«Понимаете, я же знал более-менее, что такое Большой театр, какова сила инерции этого организма. К тому же я тоже прекрасно понимал, что отличаюсь от Валерия Абисаловича Гергиева. Мы сейчас не говорим о таланте. Мы говорим о том, что он государственно интегрированный человек. А я человек приватный, и этого всячески сторонюсь. Это раз. Второе. Ну, какой смысл туда идти, когда там вроде ничего нельзя изменить. И вот когда мы говорили с отцом, он мне сказал: “Ты должен туда идти в любом случае. Потому что если ты туда не пойдешь, то потом ты будешь всю жизнь себя корить, что у тебя был шанс, а ты им не воспользовался”. И меня эта фраза, скажем так, убедила».



Фото предоставлено пресс-службой Большого театра

Уже 17 октября 2001 года издание «Газета» сообщала, что Ведерников возглавил в театре давно назревшую революцию. «Все предшественники Ведерникова рассчитывали на то, что бренд “Большой театр” будет работать сам по себе, но новый главный дирижер не хочет повторить их судьбу, поэтому надеется только на свои силы», – писала «Газета».

«Возможно, нам предстоит еще стать свидетелями скандалов и баталий в консервативном Большом, ведь за последние шесть лет Александр Ведерников – уже четвертый реформатор главного театра страны. Но вероятнее, устав от уничтожающей критики и постоянных сравнений с Маринкой, Большой сделает всё, чтобы вернуть себе утраченное реноме», – отмечала «Газета».

Критик Дмитрий Ренанский так оценивал приход Ведерникова в Большой с позиций 2020 года: «В 2001 году приход Александра Ведерникова означал для измученного кадровой чехардой Большого театра наступление настоящего, не календарного нового века».



С директором Большого театра Анатолием Иксановым. Фото Петра Черёмушкина

Вместе с генеральным директором Анатолием Иксановым и начальником отдела перспективного планирования Вадимом Журавлёвым Ведерникову предстояло найти то художественное содержание, которое могло бы заполнить идеологические пустоты, образовавшиеся на Театральной площади после падения СССР и лишения Большого статуса театрального фасада империи. Убежденный западник, Ведерников сыграл в этом процессе едва ли не ключевую роль: без творческой воли главного дирижера все прогрессивные замыслы его соратников могли бы остаться воздушными замками. В 2000-х в Большом создавали ту привычную матрицу, в которой российская оперная сцена существовала вплоть до начала пандемии – с интеграцией в глобальный музыкально-театральный рынок, с созданными в партнерстве с зарубежными театрами-сопродюсерами копродукциями, с аренд-

ными постановками и обменными гастролями. А главное – с последовательной ассимиляцией на русской почве художественного опыта европейской оперы: эпоха Ведерникова в Большом – это парад-алле грандов западной режиссуры от Петера Конвичного (2004) и Роберта Уилсона (2005) до Грэма Вика (2005) и Дэвида Паунтни (2008).

Обновление – ключевое слово, определявшее политику Ведерникова в Большом.

Именно он продирижирует мировой премьерой новой оперы, впервые за почти три десятилетия написанной по заказу театра композитором-современником – это будут нашумевшие «Дети Розенталя» Леонида Десятникова, Владимира Сорокина и Эймунтаса Някрошюса (2005). Именно он будет выпускать первые громкие премьеры на Новой сцене Большого – пространстве поиска и эксперимента, над которым не довлело бремя истории и идеологии. О том, насколько токсичным оно может быть, Ведерников знал не понаслышке: всё то время, что он провел в Большом, он был обречен на подсознательное сравнение с «большими дирижерами Большого театра» – с Евгением Светлановым, Александром Лазаревым и другими адептами той исполнительской эстетики, заниматься реставрацией которой ему совершенно не хотелось. Критика нередко пеняла Ведерникову несовершенством отделки его трактовок, но идеи дирижера во многом опережали свое время – и будут по достоинству оценены только много лет спустя. Именно он задолго до экспериментов Теодора Курентзиса первым начнет прививать на отечественной оперной сцене идеи *historically informed performance*¹. Нужно оценить смелость Ведерникова, сыгравшего в 2004 году на исторической сцене Большого «Руслана и Людмилу», попытавшись максимально приблизиться к тому, как партитура Глинки могла звучать на мировой премьере 1842 года.

Этим радикальным, в равной степени музыкантским и политическим жестом Ведерников не просто предлагал отказаться от всего исполнительского опыта XX века – шутка ли, он словно бы отменял предыдущие сто лет жизни Большого, обнулял его советскую биографию.

1. Аутентичное исполнительство. Движение в музыкальном исполнительстве, которое ставит своей задачей точное воссоздание звучания музыки прошлого, соответствие современному исполнению оригинальным («историческим») представлениям.



Генеральная репетиция оперы «Летучий голландец». 18 июня 2004 года. Фото Дамира Юсупова

Ведерникову вообще было не занимать смелости – нужно быть очень дерзким человеком, чтобы в начале 2000-х, к примеру, решиться на открытую конкуренцию с Валерием Гергиевым, выпускавшим в те годы одну за другой постановки опер Рихарда Вагнера. Смутный объект желания российского театра и знак перехода в высшую оперную лигу, вагнеровский репертуар оставался монополией Мариинки вплоть до 2004 года – пока Ведерников не продирижирует в Большом «Летучим голландцем», выстроив свою суховатую, интеллектуальную, соответствующую канонам HIP-интерпретацию в заочном споре с гиперромантической трактовкой Валерия Гергиева. Спектакль, поставленный живым классиком немецкого театра Петером Конвичным, выявил еще одно важнейшее свойство природы Ведерникова – он, как мало кто из дирижеров, был готов к диалогу с режиссурой, к коллек-

тивной работе на театральное целое спектакля. Ведерников был потрясающим командным игроком, азартно отзывавшимся на самые смелые решения, которые предлагала музыка сцена.

Наиболее полно этот дар Ведерникова проявится в «Евгении Онегине» (2006) – спектакле, ставшем не просто этапной вехой в театральной биографии оперы Чайковского, но, пожалуй что центральным событием в новейшей истории российского театра. Решения постановки были подсказаны Дмитрию Чернякову драматургией партитуры – и он нашел в Ведерникове идеального соавтора. Начало спектакля, в котором первые звуки музыки Чайковского вырастают из звякивания посуды, скрипа стульев и прочего застольного шума, доносящегося с подмостков, уже вошло в энциклопедию современной оперы как образцово-показательный пример диалога музыки и театра. После премьеры 2006 года «Онегин» Чернякова-Ведерникова открывал сезон парижской Opéra, гастролировал в миланской Scala и мадридском Teatro Real и успел стать совершеннейшей классикой. «В эти дни премьеры новой версии спектакля Чернякова проходит в Венской опере – пересматривая “Онегина” сегодня, многие будут соотносить его с трактовкой Александра Ведерникова в Большом», – писал Дмитрий Ренанский.

Первоначальная благожелательность прессы в отношении Ведерникова начала меняться. После постановки «Хованщины» в Большом театре на сайте gazeta.ru вышла рецензия под простым названием «Похороны русской оперы».

Ножка Золушки

Несмотря на то, что рецензия на одну из постановок в Большом вышла под заголовком «Похороны русской оперы», Ведерников продолжал работать, чтобы никто не осмелился повторить известную сентенцию короля из «Золушки» Шварца: «Связи связями, но ничто не сможет сделать ножку

Газета.ru

НОВОСТИ ПОЛИТИКА БИЗНЕС ОБЩЕСТВО АРМИЯ МНЕНИЯ КУЛЬТУРА НАУКА ТЕХНОЛОГИИ

Похороны русской оперы



Текст: Лиза Сахарова

В Большом состоялась разрекламированная премьера – «Хованщина», первая самостоятельная оперная постановка Александра Ведерникова в качестве худрука театра.

Аншлаг был полным, забит даже партер, что бывает совсем не часто. Хуже того, в правительственной ложе тоже кто-то сидел, поэтому на входе посетителей встречали рамки-металлоискатели, перетряхивание сумок и неразговорчивые сотрудники федеральной службы охраны, из-за чего бедной публике пришлось всасываться в театр в течение примерно часа.

Предшествовала этому ажиотажу интенсивная рекламная кампания с серией пресс-конференций и интервью, где дирижер Александр Ведерников и Юрий Александров, питерский оперный режиссер, рассказывали о своевременности и злободневности гениального творения Мусорского, о преимуществах редакции Римского-Корсакова перед редакцией Шостаковича, о замечательных костюмах и декорациях работы художника Вячеслава Окунева, стилизованных под фильмы Эйзенштейна и Тарковского, о вечных вопросах, которые ставит эта опера и прочем культурном багаже

Да и просто любопытно было всем, что же такое происходит с Большим театром – вроде бы и умер уже, а все оперы ставит. Опять же о работе Ведерникова (главный дирижер проявляется в прежде всего в новых постановках) публика представления толком не имела.

И в общем, нельзя сказать, чтобы это был полный и катастрофический провал. По меркам Большого это, увы, даже успех

маленькой». И уже летом 2002 года, после премьеры «Хованщины» заговорили так: «Что же происходит с Большим театром – вроде бы и умер уже, а всё оперы ставит».

...Когда он пришел в Большой, стояла сложная задача резкого и качественного повышения музыкального уровня, обновления репертуара, возвращения театра на мировые сцены.

Одной из острейших проблем была кадровая. Большой – учреждение, в котором люди работали десятилетиями, требовал серьезного обновления. На пенсию люди уходить не хотели, было много недовольных. Одновременно приходилось набирать новых, прививать современные мировые схемы, принятые в зарубежных театрах.

Значительным новшеством стало приглашение иностранных певцов, постановщиков. Но и тут оказалась масса подводных камней: во-первых, на мировом уровне существует не так много певцов, которые могут исполнить ту или иную партию. Их круг – ограничен. Но даже если исполнитель нашелся и согласился приехать, Большой сталкивается с гораздо более серьезной проблемой: по существующему законодательству, государственная организация, коей является театр, должна приглашать певцов, дирижеров по тендеру. Практически в каждом интервью Ведерников говорит: «Бюджет у нас дается на зарплату, гонорары он вообще не имеет в виду. Если гонорар приглашенного режиссера, певца или дирижера превышает 100 тысяч рублей, надо объявлять тендер. Вы можете себе представить тендер на режиссерское решение? Я – нет. Как в этих условиях театру сотрудничать с крупными мировыми мастерами?..»

«Дети Розенталя»

Постановка оперы «Дети Розенталя» была попыткой создать новаторское представление на современную тему, что требовалось от Большого театра в рамках государственной политики. Однако новый спектакль был воспринят не только критично, но и подвергся шельмованию. Началась мощная



Опера «Дети Розенталя». Фото Дамира Юсупова

кампания, в которую включились средства массовой информации и отдельные политики, деятели культуры. В описании оперы говорится, что «Дети Розенталя» – постмодернистская опера в двух действиях композитора Леонида Десятникова на либретто Владимира Сорокина. Мировая премьера состоялась в Большом театре в 2005 году. Опера повествует о клонах («дублях») великих композиторов – Вагнера, Верди, Мусоргского, Чайковского, Моцарта – созданных Алексом Розенталем, ученым, бежавшим из нацистской Германии в СССР.

Постановка оперы в Большом театре поначалу вызвала общественный резонанс, связанный со скандальной известностью автора либретто В.Г. Сорокина, использованием ненормативной лексики, а также маргинальностью персонажей. Однако опера не была снята с постановки и исполнялась во время гастролей в последующие годы. За эту постановку

Большой театр был награжден Специальной премией жюри на конкурсе «Золотая Маска» в 2006 году.

«В целом же перед нами местами очень смешная, а местами прямо-таки трагическая история, в которой есть всё необходимое для подъема оперного искусства на новый, актуальный уровень. Синтез великолепной музыки и забавного сюжета, по сути, довольно трогательного рассказа о нашей жизни подкупает свежестью и непосредственностью и замысла, и воплощения. Казалось бы и либретто, и, особенно, великолепная партитура дает огромный простор для сценического поиска. Причем, надо отметить, что оркестр под управлением главного дирижера Большого театра Александра Ведерникова справился со своей задачей великолепно, в чём его поддержали все исполнители, певцы, хор и массовка», – писали впоследствии критики.

У него была масса препятствий: профессионализм отца и матери, непростой вверенный ему коллектив, административные проволочки, пересуды и сомнения, вековые традиции и тени великих. Он справился.

Современный и мировой

Именно Ведерников принес в Большой ощущение современного мирового театра. Под его руководством были осуществлены постановки опер «Адриенна Лекуврёр» Ф. Чилеа (2002 г., первая постановка в Большом), «Хованщина» М. Мусоргского (2002 г.), «Турандот» Дж. Пуччини (2002 г.), «Руслан и Людмила» М. Глинки (в оригинальной авторской версии, 2003 г.), «Огненный ангел» С. Прокофьева (2004 г., первая постановка в Большом театре) и «Летучий голландец» Р. Вагнера (2004 г., впервые в России в первой редакции).



Фото предоставлено пресс-службой Большого театра

Когда воскрешаешь в памяти детали бурного сезона 2004/2005 годов и скандал вокруг оперы «Дети Розенталя», становится не очень понятно, из-за чего был сыр-бор. Постановка была тепло воспринята российской и зарубежной публикой. В ней, в отличие от старых, классических опер, есть современная остросюжетная полуфантастическая и очень увлекательная коллизия, живая музыкальность. Как сказала Ведерникову во время гастролей Большого в Финляндии президент страны Тарья Халонен, «фрагменты вашей оперы будут насвистывать». Что может лучше свидетельствовать об успехе постановки, о новом, замечательном образе русских постановщиков и исполнителей? Но дирижеру и всему театру пришлось тогда выдержать хорошо продуманный и организованный кем-то кошмар. Они выдержали. И они идут дальше...



Здание театра Ла Скала в Милане. Фото Петра Черёмушкина

Отзывы итальянской прессы на гастроли хора и оркестра Большого театра в Ла Скала в 2008 году



Оркестр Большого очаровывает Ла Скала

На три концерта русских музыкантов были раскуплены все билеты. Достаточно одного аккорда, первого, мрачного аккорда «Франчески да Римини» Чайковского, и театр Ла

Скала пронизал аромат России. Позавчера оркестр Большого, легендарного московского театра выступил в Милане после более чем тридцатилетнего перерыва. Три концерта оркестра и хора под управлением Александра Ведерникова прошли в рамках программы сотрудничества двух театров (в мае балет Большого театра гастролитировал в театре Арчимбольди), вер-





Со Святославом Бэлзой. Ла Скала. Милан. 2008 год. Фото Петра Черёмушкина

шина которого ожидается в октябре 2009 г., когда Ла Скала выступит на открытии московского театра по завершении его четырехлетней реконструкции. На дирижерский пульт легли, помимо «Франчески да Римини» Чайковского, «Вариации на тему Паганини» Рахманинова и монументальная кантата Прокофьева «Александр Невский», написанная композитором для одноименного фильма Эйзенштейна.

В зале – множество русских, пришедших поддержать своих соотечественников. Но не только русскую часть публики покорили Ведерников и его музыканты: их идеальное исполнение завоевало итальянцев. Великолепен тот страстный фрагмент, который написал Чайковский, вдохновившись пятой песней «Ада» Данте: в этих двадцати минутах музыки любовь и смерть, страх и милосердие, грех и искупление. И звенящие, благодаря невероятной техничности и легкости исполнения пианиста Николая Луганского, страницы партитуры Рахманинова. И, наконец, невероятная звуковая мощь «Александра



Елена Манистина. Фото Петра Черёмушкина

Невского», от которой задрожали стены Ла Скала: чтобы поведать историю о русском князе 13 века, к оркестру присоединились хор и меццо-сопрано Елена Манистина.

Пьеракилле Доффини

«Аввенуре», 09.01.2008

Arriva il Bol'shoj e fa «grande» la Scala*

На сцене расположились сто музыкантов и 70 хористов, импозантные и значительные.

Симфонический дебют коллектива Большого театра в Ла Скала – настоящее событие. Оно призвано еще более укрепить братство двух театров, которое в будущем обещает нам гастрольные группы в Милане и артистов Ла Скала в Москве в 2009 г. по случаю открытия «большой» сцены Большого театра. На три концерта москвичей были распроданы все билеты. Публику захватили мощь и уверенность дирижера Александра Ведерникова, блистательная техника пианиста

il Giornale
DAL 1974 CONTRO IL CORO

* Дословно: «Приходит Большой и делает большой масштаб» (la scala – по-итальянски «масштаб»).



Сцена театра Ла Скала. Фото Петра Черёмушкина

Николая Луганского, гипнотическое очарование партитур: музыкальный аналог «Ада» Данте – «Франческа да Римини» Чайковского, «Вариации на тему Паганини» Рахманинова, эпическая кантата Прокофьева «Александр Невский», написанная для фильма Эйзенштейна.

У каждого оркестра – своя душа: от поэтических испытаний великих американских коллективов до обобщенной изысканности европейцев (между суровым служением музыке в германоговорящих странах и яркой, светлой, менее строгой манерой наших оркестров). Душа русских музыкантов из Большого отчаянно драматическая и романтическая. За безупречным целым у них не потерялись тонкие оттенки. Душе-раздирающие мучения Невского, ослепление адской бури, которая несет Франческу, изменчивость Рахманинова. Если описать всё в двух словах, то Ла Скала пригласил Большой театр. И он со всей полнотой выразил свое мироощущение/творческое кредо.

Эльза Аирольди

«Иль Журнале», 10.01.2008



Александр Ведерников раздает автографы на служебном входе театра Ла Скала. Милан. 2008 год. Фото Петра Черёмушкина



М Большой без палочки*

Музыкальный руководитель Большого театра решил покинуть свой пост до истечения срока контракта. И дал «Эксперту» эксклюзивное интервью по поводу причин своего решения.

Главный дирижер Большого Александр Ведерников отбыл с театром на гастроли в миланский Ла Скала, чтобы стать невозвращенцем. Конечно, не так, как во время оно балетные гранды Барышников и Годунов. На Родину Ведерников вернется. А на пост музыкального руководителя главного театра страны, который занимал восемь лет, – уже нет, о чём и намерен объявить в Милане.

В годы советского расцвета Большой был одним из главных экспортных брендов страны: иностранцы учились произносить *Bolshoy* на языке оригинала, власть числила театр по разряду стратегических достижений. Но к началу «нулевых» было ясно, что этот бренд в серьезнейшем кризисе. Именно как «кризисный творческий менеджер» и пришел в 2001-м в театр Александр Ведерников.

Восемь лет Ведерникова – срок ощутимый, даже для такого и впрямь большого организма, как Большой. В них уместилось несколько громких постановок: об «Огненном ангеле», «Евгении Онегине» или «Китеже» говорили много (хотя больше всего – о «Детях Розенталя» с музыкой Десятникова и либретто Сорокина; за эффектный хунвейбинский пиар спасибо движению «Наши»). В них уместилась начатая и продолжающаяся реконструкция исторического здания Большого. Теперь об этих восьми годах станут спорить куда ожесточеннее – жди полярных оценок. Пока же уходящий со своего поста Александр Ведерников перед отъездом в Милан рас-

* Опубликовано: журнал «Эксперт», № 27 (665) от 13 июля 2009 г. // URL: http://www.expert.ru/printissues/expert/2009/27/interview_bolshoi_bez_palochki/



Концерт Пинхаса Цукермана. Март 2008 года. Фото Екатерины Штукиной

сказал «Эксперту», почему он решил так поступить, – и дать свою оценку тому, что происходило в Большом при нём и может произойти дальше.

– За восемь лет удалось сделать театр несколько более открытым. Удалось омолодить хор и оркестр – часто с помощью довольно непопулярных мер, пришлось и в суды ходить. Но сейчас они на хорошем счету – и, действительно, хорошо играют и поют. Удалось вернуть Большой театр на должный уровень мировой гастрольности: гастроли в Ковент-Гарден – оперные, кстати, в первый раз, и следующие запланированы на следующий год, – оперное возвращение Большого в Японию, гастроли в Ла Скала.

Что не удалось. Не удалось должным образом реформировать структуру оперы. Опера, на мой взгляд, сегодня должна или вовсе не иметь постоянного состава солистов, или иметь весьма небольшой – и ориентироваться на людей, лучше всего

в мире умеющих делать то или это. Схема с постоянным составом осталась – из серьезных музыкальных стран, – пожалуй, только в России, ну и в Германии, где очень много мелких театров, которым не по карману звезды.

Таких реформ у нас не получилось – точнее, в какой-то момент они остановились. То, что еще можно было сделать, – не делается. Большой вообще очень архаичен в том, что касается организации дела. Народу много, структура самодостаточна, если чего-то и будут разгонять, то Большой в последнюю очередь. А раз над нами не каплет – чего мы будем усложнять себе жизнь? Творческая логика развития и администрирования вступает в противоречие с логикой тех, кто рассматривает Большой как бюджетное учреждение, осваивающее деньги. Я не о воровстве говорю – а просто вот: спектакли идут, реконструкция идет, ну и – понятно же, да? – в этот сложный момент нам надо еще более сплотиться и укрепиться...

– Вы с общенациональным контекстом нарочно рифмуете? Или само выходит?

– А театр и есть проекция нашей жизни. Зная, что процессы в культурных учреждениях, как правило, запаздывают относительно политики и экономики, неплохо было бы кое-где и на опережение играть. Потому что тут ведь как: всё идет-идет-идет – и вроде всё нормально. А потом вдруг обвал. Так случилось в Большом в 2001–м: всё было не так, давайте всё заново! И какое-то время пытаются «всё заново». При этом никто не хочет напрягаться. Никто не хочет ничего оптимизировать – а ведь в Большом работает в два, а то и в три раза больше народу, чем должно. И скоро всё начинает снова загнивать.

Я оказался заложником этой цикличности. Но я в такие циклы играть не хочу.

– То есть ваше решение уйти – результат общей логики процесса и вашего с ней несогласия? Или был конкретный толчок?



Пресс-конференция руководства Большого театра России в театре Ла Скала. 2008 год. Фото предоставлено пресс-службой Большого театра

– Скорее первое. Я становился всё более неудобным для действующей администрации. Она меня путем множественных нарушений моего контракта потихоньку лишала полномочий – то есть возможности эти полномочия реально и эффективно применять. И где-то к осени прошлого года я решил, что не хочу себя с происходящим ассоциировать, и сам отошел от тех областей, в которых администрация должна, по идее, согласовывать свои действия с творческим руководством. Я не уверен, что поступил правильно, – но в силу некоторой безгловости иначе не мог. И вот сейчас количество действий, совершённых поверх моей головы, превысило некую критическую массу. И я решил: проведу эти гастролы – и уйду.

– А конкретный пример «действий поверх» – можно?



Концерт Пинхаса Цукермана. Март 2008 года. Фото Екатерины Штукиной

– Ну вот, например, человека, который занимался со мной творческим планированием вместе, безо всяких консультаций со мной уволили. И взяли на это место совершенно другого человека – довольно одиозного и все эти годы страшно трепавшего меня в газетах. Это случилось недавно, в мае. Другой пример. Я в какой-то момент сказал, что беру в свои руки назначение всех составов исполнителей. Я эту обязанность какое-то время делегировал, но потом посмотрел, что творится, и сказал: нет, буду делать своими руками. Пошла большая волна. И директор издал постановление – противоречащее моему контракту, – что всем этим занимается руководитель оперной труппы и, больше того, что критерий назначения артистов на партию не является чисто творческим, а должен учитывать принцип социальной справедливости – всем давать петь по очереди. И таких шагов и жестов было много.



Ноябрь 2007 года. Фото Александра Библика



Опера «Борис Годунов». Апрель 2007 года. Фото Дамира Юсупова

– Такие шаги и жесты обычно делаются не для того, чтобы их «съели», – а вовсе даже наоборот. Вы не думаете, что вашего ухода с поста напрямую добивались?

– Не думаю. Главный порок системы Большого театра – что она система бюрократическая. Бюрократ в ней первое лицо. При нормальном разделении властей оно, может, так и надо: чтобы первым лицом был тот, кто подписывает финансовые бумаги, общается с сильными мира сего. Но когда этот бюрократ несет по уставу солидарную ответственность, в том числе за творческие вопросы, у него возникает куча соблазнов. Он думает: о, я могу решать и творческие вопросы тоже! Причем никто из всей этой бюрократической верхушки музыкантом не является ни в каком приближении. Сами они вменяемых решений принять не могут. И значит, на каждое ухо им залезает по пять человек – и какое ухо перевесит, такое решение и принимается. Это сказывается на многом. Скажем, в музыке эти люди не понимают – зато им, как всякому нормальному индивиду, приятно посмотреть, как тридцать два фуэте крутят. И пожалуйста: огромная грыжа в области балета – финансирование, помещения... А когда нужны вещи, не измеряемые в быстрых деньгах, но носящие имиджевый характер – важный на музыкальном рынке! – или просто имеющие ценность по причине идейной и творческой свежести, они, эти люди, тоже не понимают: а зачем это надо? За последние годы все крупнейшие фирмы звукозаписи – EMI, Sony, DGG – поняли, что Большой пришел в себя, и вышли на нас с предложениями. И их всех послали.

– А почему?

– Так это ведь надо искать какие-то деньги, софинансирование, спонсорские вливания... Сейчас-то – и уже довольно давно – принцип «мы творим, а они платят» не работает; чтобы сделать запись, именно театр должен найти деньги.





Опера «Борис Годунов». Апрель 2007 года. Фото Дамира Юсупова

Но это одна причина. Есть и другая... Один мой знакомый, руководитель района, где я часто отдыхаю, как-то пришел к заместителю губернатора с отличным, уже подготовленным проектом – безотходный деревообрабатывающий завод, совместно с финнами. И зам ему сказал: нет. «Почему?» – спросил мой знакомый. «А я, – ответил зам, – себя не вижу в этом проекте!» Не хочу никого ни в чем обвинять персонально, но эта логика, поверьте, и в Большом работает.

– А можно хамский вопрос? Почему у Гергиева в Мариинке получилось – а у вас нет?

– Мы с ним совершенно разные люди. В том числе по структуре таланта. Гергиев – человек с грандиозным управленческим и властным инстинктом. Власть Гергиева абсолютна: он и творческий, и административный руководитель



С А.Н. Сокуровым во время репетиции «Бориса Годунова». Фото Дамира Юсупова

в одном лице. Достоинство нынешней Мариинки – то, что ее руководитель музыкант. Недостаток – то, что это очень экстенсивная система, которая делает всё, что угодно, но только не играет как следует в Петербурге. Но пассионарность очень большая – и события большие. Такой... нормальный халифат. А система, механизм – на деле архаические и у нас, и там.

– Так всё-таки: Большой после вас, после этих восьми лет, – структура, которая качественно изменилась? Которая способна дальше развиваться? Или нет?

– Поскольку за это время никаких необратимых изменений с точки зрения организации дела не произошло, вернуться обратно всё может очень быстро. Все изменения носили субъективный характер.

– А «большой ремонт» Большого – он на вашей работе и на вашем решении уйти как-то сказался?

– Сказался. У нас же всё рассматривается в контексте информационного поля, в контексте политической ситуации. И в какой-то момент стало ясно, что никого не интересует действительная судьба старого здания. Вот мне абсолютно наплевать, когда здание откроют, лишь бы в результате реконструкции его сделали действительно хорошо. Но возобладала другая точка зрения: надо спасать! И вот приходит спаситель в кепке.

При этом люди, которые отвечали за акустику – «Мюллер-ББМ», наивные немцы, которые думают, что я имею на это какое-то влияние, – прислали мне письмо: новый глава дирекции по реконструкции господин Саркисов не перезаключил с ними контракт, хотя они занимались обчетом, делали концепцию акустики, восстанавливали первичные акустические параметры... Вместо них уже хозяйничает НИИ стройфизики, который в Москве построил Дом музыки и Новую сцену Большого театра – скандальное с точки зрения акустики здание! Вот так. А у Юрия Михайловича спрашивают: когда закончится реконструкция старого здания? – и он отвечает: ну, думаю, выйдем на осень 2011-го. Вот это главное – хотя на деле-то главное другое: обратного хода в процессе реконструкции нет, если один раз испортишь – то и всё, хана. Я решил иметь к этому как можно меньше отношения.

– Ну и почему делается именно так? Ради пиара? Из экономических соображений – так легче... м-м-м... средства осваивать? Из политических?

– Думаю, прежде всего соображения пиаровские и политические. Потому что некоторые люди пытаются, используя имидж крепкого хозяйственника и строителя, продлить свое политическое долголетие.

– Хорошо... Если вернуться от проблем здания к проблемам того, что внутри...



Во время репетиции на сцене Ла Скала с директором оркестра Большого театра Александром Шаниным. Фото Петра Черёмушкина из архива Большого театра

– Я думаю, проблемы Большого театра неотделимы от проблем, так сказать, всей отрасли. И изменения здесь нужны системные. Вместо того чтобы вбухивать деньги в лежащие на боку оперные театры по всей России, надо сделать, чтобы они были устроены одинаково. Чтобы там не было фиксированной оперной труппы. Где есть балет – там есть, где нет – там и не надо. Оркестр и хор – в каждом. Чтобы система проката была не репертуарная, чтобы они могли координировать свои действия, согласовывать графики, делить расходы на постановки. Чтобы певцы, которые там поют, были лучшими певцами со всей страны. Чтобы была естественная система творческих лифтов – как была она в дореволюционной России... Необходимо найти сообразную юридическую форму существования театра. Театр, который сегодня утыкается то в Бюджетный кодекс, то в закон 94-ФЗ (закон о госзакупках товаров и услуг. – «Эксперт»), не может шагу



Во время выступления на сцене Ла Скала с оркестром и Еленой Маниной. Фото Петра Черёмушкина из архива Большого театра

ступить ни вправо, ни влево. Приоритетом для людей, финансирующих театр, является не тот продукт, который они должны выпускать, – а чтобы, не дай бог, не своровали. А воровать-то можно и с законом 94-ФЗ... Единственный театр – в Казани, – существующий примерно по описанной мною схеме, довольно динамичен. Если возникнет среда из множества таких театров, они начнут бурно развиваться.

– А что, в Казани Шаймиев дал театру особые условия?

– Он, скорее, разрешил всех разогнать. О том и речь: чем кормить бесконечными вливаниями нынешнее положение дел, лучше для создания «социальной подушки» адресно раздать хорошие выходные пособия. И всё.

Тот же Большой театр сегодня – это как свифтовское государство Лапута: летучий остров, который висит в безвоз-



После концерта. Фото Петра Черёмушкина

душном пространстве и ничем не питается. Для Большого нет среды, грибницы, откуда бы он мог черпать. Надо реформировать систему в целом. Никого это не интересует. Сегодня вообще никого ничего не интересует. Собственно, я, приняв решение об уходе, надеюсь, что это хоть ненадолго привлечет хоть чье-то внимание к проблемам Большого и всей нашей сферы. И не только в контексте реконструкции.

– А давайте еще один хамский вопрос. В целом опера не есть умирающее искусство?

– Конечно, есть!

– Так, может, надо это осознать и меньше трепыхаться?

– Одно дело, что опера потихоньку сходит на нет, поскольку не появляется новых произведений, становящихся таким же животрепещущим фактом жизни, как оперы Верди во времена Верди. Другое – что это совершенно не повод вычеркнуть оперу из жизни вообще. На Западе всё проще: там существует правильная инерция, преемственность и на уровне институтов, и на уровне людей – и ту ложу, которую дедушка покупал в театре «Скала», внук тоже, как правило, покупает, и фестиваль в Зальцбурге никуда не денется, будь хоть три экономических кризиса – деньги на него найдутся. И государству необязательно делать что-то экстраординарное для сохранения и поддержания.

Иное дело у нас. Государство – если оно хочет сохранить культурную среду – должно прилагать усилия. Оно вообще должно понять, какой человеческий продукт хочет получить в результате образования – начиная со среднего. Осознать, что если оно каким-то образом не пробудит творческие силы нации, то будет погребено.

Сейчас государство думает, что ему выгодно иметь дело с невежественными людьми. Они не задают лишних вопросов, их не интересуют всякие там выборы: платят деньги – и слава богу! Государство хочет, чтобы ему было просто. Но



Во время репетиции с Николаем Луганским. Фото Петра Черёмушкина из архива Большого театра

это простота, которая чревата большими проблемами в будущем.

– А в настоящем как обстоит дело с отечественной публикой – и у Большого, и у оперы в целом?

– Публика – есть. Но большую ее часть Большой театр отучил ходить на спектакли! Если у тебя из года в год одни и те же люди поют одно и то же, а ты в этом городе живешь – ты что, маньяк, что ли, ходить на эти спектакли каждый день?!

Об этом я и говорю всё время: нужна иная система проката – семь-восемь названий в год, каждое – по восемь-десять раз. Нужно, чтобы не было постоянных трупп – и чтобы была свобода распоряжения средствами, и это сразу многое изменит. Кроме того, за всё время что я работаю в Большом, не было ни одного случая использования неких новых технологий привлечения зрителя. Как сидела тетка в кассе, прода-



Официальный портрет главного дирижера Александра Ведерникова. Фото Александра Бибика предоставлено пресс-службой Большого театра

вала четыре «Лебединых» – так и сидит. И всё. Абонементов – нет. Системы, при которой билет в Большой театр служил бы приглашением для посещения России, что было бы прекрасным способом расширения географии публики, – нет. Отдела public relations – нет, маркетингового отдела – тоже! Есть служба работы со зрителем, но они, собственно, тем и занимаются, что сидят в окошках. Рекламные, маркетинговые технологии – креативная вещь, ими должны заниматься креативные люди за приличные деньги. А у нас это всё штатные единицы с разрядами ЕТС и зарплатой соответствующей. И главный юрист Большого театра тоже сидит на ставке ЕТС – и не может выиграть ни одного процесса. А с другой стороны, если сейчас, учитывая кризисность времен, что-то начинает сокращаться – то это именно деньги на постановки. Потому что зарплату не замай, билеты бизнес-класса – тоже не замай...

– Если уж мы о деньгах – можно чуть подробнее? Бюджеты, гонорары, расценки, стоимость постановки – в сравнении с европейскими, скажем...

– Бюджет на гонорары для приглашенных исполнителей вообще не предусмотрен. Есть на зарплаты, и всё. Естественно, деньги на гонорары – иногда уступающие крупным западным театрам, иногда несоразмерно большие – как-то откуда-то берутся, но никакого, пусть скромного, финансового резерва, который официально был бы в моем распоряжении, не существовало. Так что всё это время я бодался по поводу каждой лишней копейки. При этом производство спектаклей у нас дорогое, как ни в одной стране. Для сравнения: в северных странах средняя постановка стоит сто двадцать тысяч евро. Поюжнее – ну полмиллиона, ну шестьсот тысяч максимум. У нас в последние годы были и миллион, и два – и это не казалось чем-то выдающимся!

– Почему ж так?

– Первая причина – главный наполнитель бюджета страны, Государственный таможенный комитет. Все те материалы,



С Еленой Манистиной. Фото Петра Черёмушкина

из которых производится спектакль, – декорации и так далее, – они завозные. И когда уже ты едешь на гастроли, ты платишь на таможне за вывоз своих собственных декораций.

Вторая причина: мастерские, производящие мощности – это сильно «откатная» вещь, и кроме того, они, как правило, монополисты. Скажем, Большой театр не производит жестких декораций, только мягкие. Значит, ты обязан обращаться в определенное место, вполне конкретное. Понимаете? Это очень благодатное финансовое поле. И никакой ФЗ-94 тут не помогает.

Плюс рабочая сила, которой у нас отчего-то должно быть много, пусть и дешевой, и которая должна быть «внутри» и получать зарплату. И чтобы обеспечивать эту зарплату, театр должен каждый день играть спектакли, как ненормальный, что превращает театр в фабрику. Мы играем в разы больше



Фото Александра Бибика

спектаклей, чем Ковент-Гарден! Но в таких условиях трудно говорить о новом качестве и новых горизонтах.

– И что же должно произойти, чтобы всё это начало меняться?

– Должно измениться целеполагание. Сейчас практически никому ничего и не хочется менять. Зачем это людям, сидящим на бюджете или занятым «освоением денег»?

– Понятно... Что ж, это, опять-таки, касается не только театра.

*Александр Гаррос,
редактор отдела культуры журнала «Эксперт»
Александр Привалов,
научный редактор журнала «Эксперт»*

Журнал «Итоги». 21 января 2008 года

ИСКУССТВО

«Все происходящее у нас я бы назвал периодом переосмысления отечественной классики», — заявил главный дирижер Большого театра Александр Ведерников в интервью «Итогам»

Этап Большого пути

Евгений Белжеларский
ЗА ПУЛЬТОМ

Сегодня Большой театр медленно, но верно преодолевает последствия кризиса 90-х годов. И позитивными переменами в театре мы не в последнюю очередь обязаны музыкальному руководителю и главному дирижеру театра Александру Ведерникову. 2008-й год maestro встретил, что называется, «без отрыва от производства». Хор и оркестр театра после успешного выступления в Петербурге отправились в Милан. Там они дали три концерта на сцене прославленного «Ла Скала» и ознакомили восторженный прием у итальянской публики. О гастрольях, о том, чего стоил период восстановления театра, о конкуренции и медиаполитике Александр Ведерников рассказал корреспонденту «Итогов».

— В «Ла Скала» оркестр Большого оценили по достоинству?

— Скажу честно, таких оваций, такого теплого приема я даже не ожидал. Мы

были настроены на работу и очень серьезно готовились к этим гастрольям. Все билеты на три представления итальянцы полностью раскупили — зал был полон. Мы включили в программу Чайковского, Рахманинова и Прокофьева. Публика воспринимала эти произведения восторженно. Вообще у нас сложились партнерские отношения с «Ла Скала». С каждой стороны по три гастрольных тура — балетный, оркестровый и оперный. Гостюдин Лисочер (генеральный директор «Ла Скала»). — «Итоги») живо откликнулся на наше предложение о подобном обмене.

— Отмотаем пленку к началу сезона. Он открылся «Пиковой дамой», созданной под руководством Михаила Плетнева. Реакция критики крайне неоднозначная. А вы что скажете?

— «Пиковая дама» — из тех спектаклей, которые начинают играть всеми гранями не с первого раза. Спектакль получился достаточно стильным. Там есть сложности, связанные с особенностями сценографии, но это частности. Главное для меня — необычная трактовка. Партия Германа вызвала критику в СМИ, кото-

рым показалось, что драматургические образы получились несубсидительным. А мне кажется, в вокальном плане это весьма интересно.

— На какие еще постановки вы возлагаете надежды?

— Работая на одной небольшой сцене, театр может себе позволить четыре, в лучшем случае пять постановок. Все время выпускать новые спектакли экономически очень тяжело. Поэтому если уж говорить о трендах, надо их оценивать не по одному сезону, а на протяжении двух-трех. Тогда все происходящее у нас я бы назвал периодом переосмысления отечественной классики.

— Актуализация, как говорится?

— Вот как раз этот термин я бы не употреблял. Потому что нарочитая новизна, как и нарочитая традиционность, не художественна. Она конъюнктурна. «Да меня вот, понимаете, просили сделать традиционный спектакль, а то публика, знаете, не поймет!» Или наоборот: «Меня просили сделать современно — вот я и делаю современно!» Это что, подход?

— Подход, хотя и не ваш.



МУЗЫКА

новой, «Пиковая дама» — все это так или иначе движение в иную сторону. Мы будем занимать активную, извините, позицию, ведь в противном случае что получится? Сегодня у публики десяток — плюс-минус — популярных опер, через пять лет их будет пять, потом три, две... Одна, наконец. Если кому-то угодить, то можно просто поставить мюзикл и на этом успокоиться.

— Но вы не упомянули еще одного зрителя. Он воспитан на любви к эпатажу. Он идет на скандал, остальные грани замысла ему неинтересны. Разве не так?

— Есть и такие люди. Я наблюдал их, когда на нашей сцене шла хореографическая композиция Фабра. Все это вместе называлось «Мои желания одиноки, как бродячие псы». Там имелась некая эротическая подоплека, вызвавшая заметное расхождение публики. И восторг, и возмущение. Только, знаете, это была полезная реакция...

— Полезная в каком смысле?

— Вот смотрите. Когда присутствуешь на представлении комической оперы в Германии, публика реагирует крайне живо. Смеется, когда надо смеяться, плачет, когда надо плакать. А наши люди будто считают, что всякое проявление чувств — моветон. Мы играли «Бориса Годунова» в Лондоне, и публика начинала громко ржать в тех местах, где Марина Мнишек предлагает свою супружескую лояльность в обмен на притязания на московский трон. Потому что англичанам это кажется крайне циничным и неприличным. А в Москве подобное никаких эмоций не вызывает.

— Каменное бесчувствие?

— Нет, консерватизм.

— А когда раскрывается скандал с утечками? Вот перед «Евгением Онегиным» в околотейатральной тусовке долго обсуждали, как будет Татьяна отсылать SMS Онегину: сидя в уборной или нет. Это тоже «полезная реакция»?

— Как говорил Иешуа в «Мастере и Маргарите», «твоя жизнь скудна, игемон». Их жизнь скудна, они пытаются ее наполнить. Почему не обсудить, будут ли половые акты или нет? Конечно, будут! Какие могут быть сомнения? Хотя никто ничего еще не видел. Такой контент получает удовольствие от самого процесса обсуждения. Что ж, людей можно позавидеть. А с другой стороны — это свидетельство интереса.

— Не удручает?

— Абсолютно. Я не какой-то долгожитель в Большом театре, всего седьмой год работаю. Если б в первый год попал на такое, меня можно было бы сбить с толку. Но сейчас я знаю: это абсолютно нормальная вещь. Потому что провокативную функцию искусства никто не отрицал. Даже если в самой постановке про-

— То-ню не наш. Совсем другое дело — когда новое вытекает из текстологических изысканий в партитуре, когда режиссура учитывает, насколько нотный текст соответствует исходному. Так было у нас, например, с «Борисом Годуновым». Думаю, надо быть пытливым. Потому что эксплуатировать старые мощности — скажем, «Евгения Онегина» и «Пиковую даму» 1944 года, «Бориса Годунова» 1948-го — это тулик. В какой-то момент все трупы непременно сплывут...

— Публика перестанет ходить или, наоборот, будет ходить вечно, как в мавзолей?

— Постановки просто теряют смысл. Все равно что ты сядишь играть в какую-то компьютерную игру по сотому разу: одно и то же. Художественные связи, которые вложили создатели спектакля, уже умерли. И что получается? За шестьдесят лет мы не смогли предложить нашему зрителю нового прочтения?

— Но зритель доволен. Он валом валит на «нафталин», вы же знаете. А чем сильны? Не мнением ли народным?

— Зритель, говорите? А это, простите... кто такой?

— Тот, кто делает кассу. Понимаю, для искусства демократия вредна, но все же?

— Зритель разный. Есть зритель, которому все равно, на что ходить. Вот он со-

бирается. Предакушает. Наконец идет. Не куда-нибудь — в Большой театр...

— В Малый даже и не предлагайте!

— Точно. В Малом и люстра не та, и атмосфера. Мы такого зрителя должны брать в расчет? Какого ему «Евгения Онегина» надо? Есть другой зритель, он в ГАБТ ходит каждый день. Идут четыре «Царские невесты» подряд, вот он и идет все четыре раза. А потом говорит: «У певича Петрова сегодня получилось хуже, чем позавчера! А певича Иванова на этот раз недостаточно полно раскрыла образ Марфы, будем надеяться, что завтра ей это удастся лучше». Есть, наконец, ортодоксы со своими критериями. Их не интересует режиссерское решение, главное — чтобы все были в исторических костюмах. Если написано «лес» — чтобы был лес. Если «море» — чтоб корабль плыл. Внимание, вопрос: до какой степени мы должны отвечать за ожидания и уровень вкуса у такого зрителя? Представьте, что мы на 100 процентов отдались ему — это был бы путь к скорейшей деградации. Когда я сотрудничал с Московской филармонией, меня приглашали дирижировать Госсоркестром. «А чем хотите продирижировать?» — «Давайте симфонию Брукнера». Они мне: «Не-е-е-е-е... Давайте лучше Пятую Чайковского!» — «Подождите, так она же у вас играет каждые две недели». — «Но народ-то ходит!» Вот этого от нас не дожидется. «Евгений Онегина», «Борис Году-

ВЕРХУ: АЛЕКСАНДР ВЕДЕРНИКОВ С МУЗЫКАНТАМИ НА ЛЕГЕНДАРНОЙ СЦЕНЕ «ЛА СКАЛА». ВНИЗУ СЛЕВА: РАЗДАЧА АВТОГРАФОВ ИТАЛЬЯНСКОЙ ПУБЛИКЕ. СПРАВА: В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ, НА ПРЕМЬЕРЕ ОПЕРЫ «ВОЙНА И МИР» (2005 ГОД)

ИСКУССТВО

вокации нет и в помине и пресловутая эсэмэска не отсылается вовсе. Мы должны относиться к происходящему активно. И даже, если хотите, допускать информационные утечки.

— Но ведь иные обидеться могут. Вот как Галина Павловна Вишневецкая, которой была так дорога «милая Татьяна». Что делать?

— Да, кто-то обижается. Конечно, Галина Павловна — не кто-то, но не суть важно. Представьте, вот я включаю телевизор, мне не нравится буквально все. А еще мне не нравятся дорожная обстановка, экология, архитектурный стиль в Москве. Что я должен делать? Умереть? Живем же как-то! Вот когда-то всем хорошо известная Анастасия Волочкова заявляла: «У меня отняли Большой театр». Помните, как все живо обсуждалось? Это было адекватно существенному значению данного факта? Здесь же самое: не понравился Галине Павловне спектакль «Евгений Онегин». Сожалею.

— Больше шести лет вы у штурвала ГАБТа. Чем довольны, чем недовольны?

— Если начну говорить в таком ракурсе, получится либо отчет съезду, либо самореклама. Ни то, ни другое мне не близко. Расстраивает, пожалуй, одно: можно делать больше. Частично мы компенсируем недостаток за счет возросшего числа гастролей. И я вам должен сказать, что за границей спрос на нас вырос. А ведь был период, когда театр мало гастролировал — и не потому, что не мог или не хотел, а потому, что не очень ждали. Теперь ждут.

— За счет чего это произошло?

— Большой театр в 50–60-е обладал колоссальной репутацией. Там было действительно много выдающегося плюс закрытость страны, таинственность. Конец 70-х–80-е — это начало кризиса. Правда, до поры до времени репутация все равно оставалась, но потом она была сильно подпорчена. И все это происходило на фоне взлета Мариинки, то есть два разных процесса еще и в резонанс вошли. Переломить ситуацию было сложно, но, мне кажется, кризис уже преодолен. Если взять все крупнейшие сцены мира, нет ни одной площадки, с которой у нас не было бы переговоров или гастролей. Так что «там» все налаживается.

— А дома чего не хватает?

— Ответу сухо и в канцелярском стиле: воспроизводства кадров. В театре поменялось в последнее время многое, а в музыкальных вузах — почти ничего. Ни один музыкальный вуз не выпускает артистов хора, а мы не можем себе позволить иметь хористов с недостаточным образованием, как это было несколько лет назад. Тогда приходил человек с «громким» голосом, раскрывал рот... Все, мы тебя берем! А потом с ним дол-



МУЗЫКА

В НОВОМ ЗДАНИИ БОЛЬШОГО ТЕАТРА. СТАРАЯ СЦЕНА ЕЩЕ НА РЕКОНСТРУКЦИИ

били пальцем по роялю. Поэтому каждая опера разучивалась 5–6 месяцев, хотя нормальный срок — месяц, максимум полтора.

— Один из признаков выздоровления — это то, что Большой начинает с Мариинским толкаться локтями. Я имею в виду английскую историю, когда Шостаковича привезли на Альбион оба театра. Статью Лебрехта по этому поводу — о битве льва со слоником — вы, разумеется, читали?

— Я читал ее! Статья лестная для ГАБТа, что и говорить. Но как только она появилась, первое, что я услышал, было: «А! Вы Лебрехта проплатили!» Приходится доказывать, что ты не верблюд: «Да нет, вы знаете, мы ни при чем».

— Имело место джентльменское соглашение с Мариинкой о перемирии, не так ли?

— Оно существует. Как вы заметили, я вам про Мариинский театр вообще ничего не говорил. У нас одни принципы управления, у них другие. Как говорили китайские товарищи, одна страна — две системы. Поэтому нам удается успешно сосуществовать друг с другом. Мы корпоративных войн не ведем, а конкуренция — нормальная вещь!

— Вплоть до параллелизма в репертуаре? Когда марининская «Турандот» ставится за месяц до выхода у вас, разве это мир?

— Я научился отвечать на такие вопросы просто. Значит, им тоже нравится эта музыка! (Улыбается). Ну, правда ведь? Забудьте, я не говорю; мы первые спланировали! После драки кулаками не машут.

— На ваш взгляд, эпоха репертуарного театра заканчивается?

— С моей точки зрения, да. Пока театр остается репертуарным, он будет провинциальным. Вот как немецкие театры, завязанные на локальный репертуар: тут немецкие певцы и немецкая опера, но по-французски они не говорят — язык.

— А такая милая вещь, как школа, направление, — она разве может появиться в условиях антрепризы?

— А вам нужна школа? Понимаете, школа — это в любом случае домашняя

радость. В опере никакой школы быть не может. Опера есть интернациональная вещь, поется на языке оригинала с лучшими исполнителями, на Мефистофеля приглашается один, на Зигмунда — другой. Иное дело музыкальный театр, где все поется только на национальном языке. Там примат режиссера, и все разрабатывают одну систему. Немировича-Данченко, допустим... Есть «Ковент-Гарден» и Английская национальная опера, «Штаатс опер» и «Комише опер»... Проблема в том, что наши театры неправильно себя позиционируют. Когда в Москве пять опер, то, конечно, с этим проблемы.

— Намерен ли ГАБТ в ближайшее время заказывать оперы, как это было с «Детьми Розенталя» Десятникова?

— Мы сейчас делаем немного по-другому. Недавно совместно с Союзом театральных деятелей объявили конкурс на новую оперу. Для детей и юношества, как раньше было принято говорить. Хотелось бы получить что-то академическое, но боюсь, что нас завалят мюзиклами. Вот сейчас сделаем презентацию, и тогда через полтора-два что-то проявится.

— Недавно нашел информацию о том, что... только не смейтесь... якобы ведутся переговоры с американцами о постановке оперы «Ельцин в Германии». Известны даже слова из арии главного героя: «Никуда мы не уйдем, два процента сохраним». Что скажете?

— Я видел эту статью. Мы ее уже анализировали. Чуть, конечно. Видимо, есть какой-то человек, который хорошо знаком с процессом принятия решений в ГАБТе, он придумал эту чепуху и запустил ее. А театр должен выступать с заявлением, посылать спонсору: «Нет, мы опровергаем». На самом деле все было не так. Просто в Америке мы вели переговоры только с гласом о написании новой оперы на либретто Тарковского, которое тот не успел завершить, под названием «Гюфманиана». Переговоры успехом не увенчались. Было это года четыре назад. Все. Конец истории. Хорошо еще, никому не пришло в голову, что мы и эту статью заказали. ■



Торжественный концерт, посвященный 100-летию со дня рождения Георгия Свиридова. 16 декабря 2015 года. Фото Павла Рычкова (Большой театр)



ЖИЗНЬ
ПОСЛЕ
БОЛЬШОГО

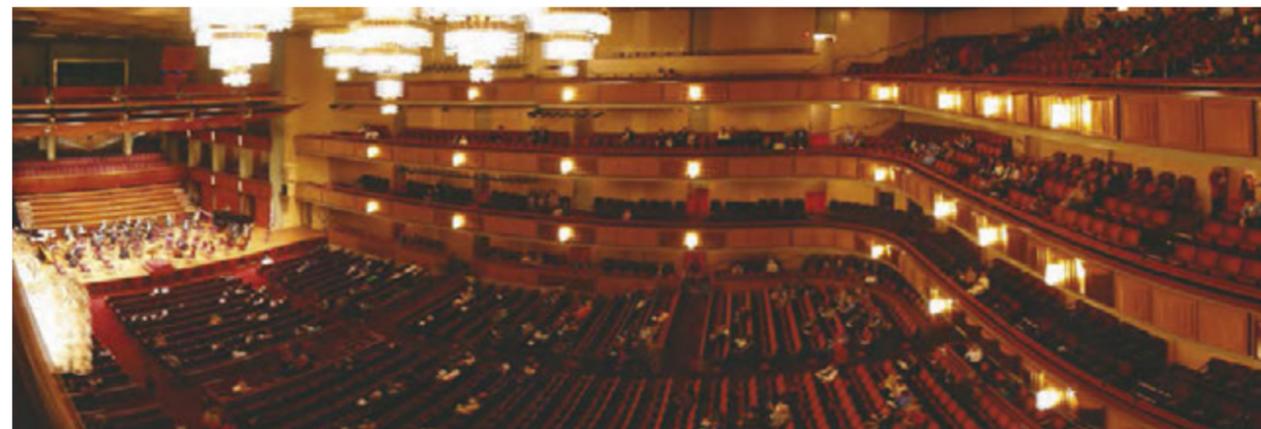


Ведерников удивил американцев*

Приезда в Вашингтон российских музыкантов-виртуозов американские любители симфонической музыки всегда ждут долго и с нетерпением. Не стали исключением и три концерта в главном зрительном зале столицы США Кеннеди-центре, которые дали двое россиян: дирижер Александр Ведерников и скрипач Вадим Репин, выступившие на берегах Потомака с Национальным симфоническим оркестром США с 5 по 7 ноября 2009 года.

Концертный зал Кеннеди-центра был заполнен до отказа, и аплодировали американцы искренне, с явным признанием таланта российских музыкантов, исполнявших два трудных сочинения Брамса и Прокофьева. Ведерников явно удивил американцев, когда они увидели, что перед ним нет дирижерского пульта при исполнении Пятой симфонии Прокофьева, написанной в годы Великой Отечественной войны и впервые исполненной в 1945 году под руководством самого композитора. Это сочинение считается воплощением светлых ожиданий, связанных с окончанием войны. Как написано в американской программке, «когда Россия выигрывала Вторую мировую войну». Ведерников дирижировал по памяти, лишней раз подтвердив, что русская классическая музыка – «его конек» и он великолепно справляется с много объемными музыкальными задачами. В Америке редко удается испытать ощущение необъятной русской души, свойственной музыке Прокофьева, и Ведерникову удалось это передать. Что и отмечали многие слушатели в Кеннеди-центре, с которыми коротко поговорил ваш корреспондент. «Ведерников, несомненно, очень одаренный дирижер», сказала присутствовавшая на концерте собеседница корреспондента Интерфакса. Американцы воздали должное таланту дирижера, долго не

* Впервые опубликовано в 2009 году.



Концертный зал Кеннеди-центра. Вашингтон. США

отпуская аплодисментами. Эффект, который Ведерников, возможно, неосознанно произвел, получился. Когда корреспондент Интерфакса спросил его, с чем связано исполнение без партитуры перед глазами, он ответил просто: «так удобнее – ничего не мешает».

Александр Ведерников, покинувший пост главного дирижера Большого театра России в июле 2009 года, не впервые выступал в США, но в первый раз дирижировал американским оркестром. В Кеннеди-центре в 2004 году он выступал с Русским национальным оркестром во время гастролей по США и с Лондонским филармоническим оркестром. В беседе с корреспондентом Интерфакса в Вашингтоне А. Ведерников отметил «высокий профессионализм американских оркестрантов» и сказал, что «работать было интересно». Он также сообщил, что «недавно принял решение дирижировать все симфонии по памяти».

Американские любители симфонической музыки не избалованы изобилием этого жанра, а Национальный симфонический оркестр США, входящий в десятку ведущих оркестров Америки – единственное музыкальное учреждение такого рода, полностью поддерживаемое государством.

*Пётр Черёмушкин,
соб. корр. Интерфакса в Вашингтоне
Специально для «Известий»*

Интервью Александра Ведерникова «Голосу Америки»

Дирижерская манера Александра Ведерникова напоминает драматичный немой фильм – Ведерников ведет с оркестром сложный полилог без единого слова. Широким взмахом руки Александр Александрович указывает первым скрипкам на великолепие прокофьевской музыкальной аргументации, ко вторым скрипкам поворачивается всем корпусом, будто пораженный их звучанием, а к третьим резко и быстро склоняется, как будто хочет спросить: «Ну, а вы, чем вы на это ответите?» Перепапки не получается – Пятая симфония Прокофьева звучит чисто, собранно и ясно.

Александр Ведерников, бывший музыкальный руководитель Большого театра, в первый раз дирижировал Национальным симфоническим оркестром. В первом отделении Вадим Репин играл концерт Брамса для скрипки с оркестром ре мажор, во втором Александр Ведерников остался с музыкальным коллективом один на один.

Когда видишь, как Александр Ведерников работает, вдруг понимаешь, что он – создатель и главный исполнитель сложной хореографии, и вслед за его характерным танцем Национальный симфонический оркестр увлеченно пробирается по пронизанным диссонансами пространствам прокофьевских *Andante*, *Allegro marcato* и *Allegro giocoso*.

Корреспондент «Голоса Америки» Виктория Купчинецкая побеседовала с Александром Ведерниковым после выступления.

Виктория Купчинецкая: Александр Александрович, как проходил процесс «притирки» дирижера и музыкантов?

Александр Ведерников: В Национальном симфоническом оркестре хорошие музыканты, у нас не было особых противоречий. Был процесс привыкания оркестра к руке, к требованиям дирижера, но это нормально. До начала выступлений мы два дня репетировали, начали друг друга понимать до такой степени, чтобы концерт получился убедительным.

– Какая у вас манера работы с музыкантами? Вы – тиран?

– Нет, у меня манера очень демократичная. Я человек совсем не жесткий. Действительно, есть две системы. Одна – авторитарная, другая – которой я придерживаюсь. Я считаю, что все делают общее дело, и главной целью является именно музыка, которую ты исполняешь, а совсем не то, как ты на ее фоне пытаешься самоутвердиться.

– А как вас американская публика принимала?

– Мне показалось, что был успех. Здесь очень благодарные слушатели, они очень сопереживают. Тем более что в Центре им. Кеннеди есть места для слушателей непосредственно прямо перед дирижером, то есть у меня есть возможность наблюдать некоторых слушателей прямо в анфас во время концерта.

– Как вам кажется, в России классическая музыка играет большую роль в культуре, чем в Америке?

– Сложно так говорить, поскольку в Америке не было ни революции, ни перестройки. И то, и другое сильно размывает наиболее просвещенные классы общества, которые и яв-



Балерина Мариинского театра Алина Сомова на сцене Кеннеди-центра. Фото Петра Черёмушкина



Фото Александра Бибика

ляются потребителями этих культурных благ. Мы в России потеряли огромное количество хорошей публики за последние 20 лет. Но в то же время возникает и новая публика, именно среди молодых. Я бы нашему российскому государству пожелал более внимательно относиться к людям, которые слушают симфоническую музыку или оперу. Если государство будет в них инвестировать – оно будет инвестировать в будущие поколения и в их интеллектуальную полноценность.

– На ведущей американской оперной сцене – в Метрополитен Опера – всё время выступает Мариинский театр, дирижирует Валерий Гергиев, поют певцы из Мариинки. В США даже считается, что именно благодаря Гергиеву оперы Римского-Корсакова и Прокофьева стали в каком-то смысле мейнстримом. А вот Большой

на той сцене нечасто бывает... У вас вообще есть конкуренция с Валерием Абисаловичем?

– Всегда существует такая нормальная конкуренция между Москвой и Санкт-Петербургом, и между двумя театрами она тоже существует. Дело в том, что это положение дел началось не сегодня, оно началось где-то в начале 90-х годов, когда было очень благоприятное время для экспансии нашего отечественного искусства на Запад. И все площадки, которые были тогда заняты, до сегодняшнего времени заняты. Если Метрополитен имеет такую стойкую связь с Мариинским театром, то здесь уже нет места другому театру России такого же калибра, это совершенно ясно. А у Большого театра гораздо более тесные отношения с театрами Ла Скала и с Парижской оперой.

– В 2006 году Генеральным менеджером Метрополитен Опера в Нью-Йорке стал Питер Гелб. Он считает, что оперу нужно нести в массы, устраивает оперные кинопросмотры, продает билеты со скидкой и тому подобное. А вы как считаете – опера должна оставаться элитарным искусством?

– Мне кажется, в Метрополитен понимают то, что в воздухе уже давно витает – если не делать активных шагов к популяризации оперы, то лет через 20 можно потерять остатки публики.

– То есть в каком-то смысле, это делается и из коммерческих соображений?

– Настоящая коммерция высокого полета всегда учитывает все факторы – и культурные, и всякие другие. Если ты тупо зарабатываешь деньги – это достаточно недальновидная позиция.

– Вы что-то бы хотели изменить в организации работы Большого театра?

– Оперный театр – это очень сложная система. Почему я покинул Большой театр – меня не устраивает основной принцип принятия решений и деятельности театра. Этот принцип – не творческий, он какой угодно иной – бюрократический, политический, кассовый. Понимаете, Большой театр – это символ страны, во всех подобного рода институциях реформы всегда затруднены. Как только ты начинаешь что-то делать, сразу же возникают люди, которые всегда начинают говорить: «Да что это, это разрушение». И люди, которые принимают решения, в министерстве или в руководстве страны, поскольку они не являются специалистами, они предпочитают на всякий случай ничего не трогать.

– А вам над какими постановками интереснее работать – классическими или суперсовременными?

– Очень трудно сегодня сделать по-настоящему хорошую оперную постановку без того, чтобы не впасть в повторение и в рутину. Она может быть классическая по внешнему виду, но при этом она должна быть очень свежа по содержанию. И это достаточно сложно. С другой стороны, меня не привлекает направление в Северной Европе, когда во что бы то ни стало нужно сделать такую постановку, какой еще никто никогда не видел. Мне кажется, основной водораздел между тем, что хорошо, и тем, что не очень – содержание, а не форма. То есть интересные идеи, которые постановщиком туда заложены. Вот почему мне очень нравится режиссура Эймунтаса Някрошюса. Потому что он всегда дает колоссальную пищу для ума, он всегда предлагает очень многозначные решения. И при этом они всегда очень простые внешне.

– Как вы думаете, в ближайшем будущем найдется ли для вас в России работа должного профессионального и творческого уровня?

– Сейчас у меня никакой работы в России нет, я сейчас активно занимаюсь гастрольями, дирижирую. У меня сложи-



Торжественный концерт, посвященный 100-летию со дня рождения Георгия Свиридова. 16 декабря 2015 года. Фото Павла Рычкова (Большой театр)

лись прочные отношения с некоторыми оркестрами в Северной Европе. Конечно, мне было бы интересно иметь в России какую-то хорошую работу, интересную, творческую. Но, я думаю, время для этого пока еще не пришло. Кроме того, моя работа в Большом занимала всё мое время и сознание, и сейчас мне очень приятно, приехав откуда-то, просто неделю спокойно пожить в Москве, заняться домашними делами, выучить партитуры. Я тут вдруг понял, что все симфонии, которые я дирижировал, я должен дирижировать наизусть. Какие-то вещи, которые мне еще не приходилось дирижировать: Восьмая симфония Шостаковича, Шестая симфония Прокофьева, они у меня запланированы в этом сезоне. Или я дирижировал иногда спектакль «Тоска» в Большом театре, но постановку спектакля «Тоска» я не осуществлял. Этим летом в Италии у меня будет «Тоска», к этому тоже надо готовиться.

Эрик Кулавиг вспоминает концерт в Оденсе (Дания)

ет 25 тому назад я познакомился с Александром Филипповичем Ведерниковым – великим басом, оперным певцом. Мой московский друг, Пётр Черёмушкин, который знал Ведерниковых с детства, привел меня к нему на дачу. Когда мы пришли к нему, его не было видно на участке. Оказалось, что он находится в глубине сада, где занимается добычей березового сока. Он был одет в ватник и кеды, и одного стекла у него в очках не хватало. Короче, совсем он был не похож на знаменитого певца из Большого театра. Ведерников нас очень тепло принял и на террасе своего дома угостил свежим соком. Когда мы прощались, он уже переделался, и скромный дачник превратился в известного певца.

Много лет спустя я увидел афишу симфонического оркестра города Оденсе, где в университете я работал профессором русской и советской истории. На афише была фотография человека во фраке, который был очень похож на московского певца. Это был Александр Ведерников, но не тот, с которым я пил березовый сок на даче, а его сын – Александр, ставший главным дирижером нашего симфонического оркестра в Оденсе. Я сразу заказал билеты.

Самым сильным музыкальным опытом моей жизни был концерт симфонического оркестра города Оденсе 30 января 2014 года. В программе были Игорь Стравинский «Концерт для скрипки с оркестром» и Дмитрий Шостакович «Симфония N8» («Сталинградская»), дирижер Александр Ведерников и солист Борис Бровцын.

Зал был полон публики. В том числе пришли и мы с женой, и мои студенты из университета Оденсе. У нас как раз был курс русской истории о войне и Сталинградской битве.

Все началось со слов дирижера о солисте. Между прочим, он говорил о том, что Бровцын был его друг детства. На сцену вышел скрипач – маленького роста, крепкий, в черной рубашке и коротко подстриженный. Он совсем не напоминал типичного классического музыканта, но первые звуки его инструмента нас убедили в том, что играет великий музыкант. Чувствовалось, что контакт между солистом и дирижером какой-то особенный.



Пётр Черёмушкин и Эрик Кулавиг. Оденсе, Дания. 1999 год

Концерт Стравинского закончился, и солист ушел со сцены. На фронте остался Александр Ведерников один на один с оркестром и вскоре битва началась. Восьмая симфония – одна из самых сложных. Особенно в том, что касается ритма. Ритм и звуки дают публике физическое ощущение марша солдат, рева самолетов, падающих бомб, свиста пуль, криков... Одним словом, ощущение военной битвы. Страшная драма! И в центре всего этого маэстро Ведерников – резкие движения, сильные переживания, борьба. Всё нам показывал. Нас убедил и сам победил.

Поскольку я был знаком с его отцом, позвонил Ведерникову, когда он появился на моем острове – Фюн, в Дании. Мы только говорили по телефону и согласились, что будем встречаться, но этого никогда не случилось. Мы были очень заняты, и думали, что время еще будет. А сейчас уже поздно. От нас ушел великолепный представитель музыкальной культуры.

Эрик Кулавиг



Александр Ведерников о своих планах в Михайловском театре*



Александр Ведерников стал музыкальным руководителем и главным дирижером Михайловского театра в 2019 году. 14 июня того года он рассказал пресс-секретарю театра Ирине Кружилиной о своих планах.

– Первой постановкой, которую я выпущу в Михайловском театре в качестве музыкального руководителя, будет «Аида». Это название было выбрано в процессе обсуждения, но причины такого выбора вполне очевидны: «Аида» – безоговорочный шедевр, где с драматургической и музыкальной точек зрения всё тщательно продуманно. Богатый музыкальный материал позволяет создать хороший спектакль на сравнительно небольшой сцене. Это широко известное произведение, достаточно амбициозное с точки зрения сил, которые требуются для постановки спектакля. Для нас самое главное на сегодняшний день – прорываться к принципиальному музыкальному качеству. Мы хотим получить хороший итальянский оперный спектакль в современной эстетике. Режиссер Игорь Ушаков и художник Мариус Някрошюс предложили достаточно элегантное решение постановки. С Мариусом и с его великим отцом Эймунтусом Някрошюсом я работал в Большом театре, мы поставили «Детей Розенталя», «Сказ о граде Китеже», я дирижировал их замечательным спектаклем «Макбет» Джузеппе Верди.

– В планах также есть идея восстановить некоторые постановки советского времени. В истории МАЛЕГОТа есть события, которые составили его славу «лаборатории советской

* Текст предоставлен пресс-службой Михайловского театра. Он был прочитан и одобрен А.А. Ведерниковым, но опубликовать его не успели.



«Пиковая дама» в постановке Станислава Гаудасинского. На фото ведущий солист Михайловского театра, тенор Федор Атаскевич и Александр Ведерников. Фото Светы Тарловой

оперы». Премьеры нескольких советских оперных шедевров состоялись именно на этой сцене. И я думаю, сегодняшнему зрителю было бы очень интересно эти спектакли показать – деликатно и точно восстановленные. Но для этого должна быть проделана большая академическая работа, и мы уже находимся на этапе сбора материала.

– Так получилось, что сегодня мы оказались в стилистическом кризисе. За яркостью и броскостью постановок, которые были сделаны относительно недавно, замечаешь большое количество несообразностей. А некоторые старые спектакли, сделанные крепко, добротнo и приспособленные к жизни, эстетически не соответствуют сегодняшней действительности. Поэтому нужно искать новую стилистику, профессионализм и нормальное отношение с публикой. Возможно, стоило



Фото Marco Borggreve

бы подумать, чтобы осуществить популярную в Европе модель проката «стаджione», когда на каждый спектакль приходится ограниченное количество показов, это позволяет концентрированно сохранять качество. К тому же, мне кажется, публику полезно приучать к тому, что ты не можешь всю жизнь смотреть один и тот же спектакль. Но это всё игра в долгую.

– Мне очень понравилась атмосфера в оркестре. Очень симпатичные люди, и хотелось бы с ними попробовать сделать несколько симфонических программ. Запланировано три концерта в филармонии на следующий сезон. Первая программа – это вокально-симфонические сочинения Сергея Рахманинова: «Кантата», «Три русские песни» и «Колокола». Вторая – это Концерт для скрипки, виолончели и фортепиано Бетховена и «Жизнь героя» Рихарда Штрауса. Третья – «Реквием» Джузеппе Верди. Произведения выбирали, чтобы можно было показать публике не только возможности нашего замечательного оркестра, но и хора, который у нас тоже довольно сильный.

– Последние 10 лет мое постоянное контрактное место работы было в Дании. Сначала я занимал должность главного дирижера Симфонического оркестра в Оденсе, а с 2018 года я перешел в Датскую королевскую оперу также в качестве главного дирижера. В Копенгагене замечательный оркестр. Считается, что это самый старый оркестр в Европе, его основали еще в XVI веке. Там есть хорошая вагнеровская традиция, много итальянской популярной музыки: Пуччини, Верди. Но при этом они полагаются в основном на тех певцов, которые есть в штате, отсюда вокал не является сильной стороной театра. Но за счет того, что все артисты хорошо командно организованы, в общем и целом, получается хорошо. Только что у меня была премьера оперы Джона Адамса «Никсон в Китае», и театр продемонстрировал свою лучшую сторону. В Дании внутритеатральная атмосфера сильно отличается от русской. Пожалуй, нигде я не видел такого сильного отличия от нашей действительности, как в Дании, ну и



Афиша Михайловского театра. Ноябрь 2019 года. Фото Петра Черёмушкина



После концерта в филармонии, февраль 2020 года. Владимир Столповских, Гиорги Стуруа, Александр Ведерников, Анастасия Москвина, Борис Пинхасович. Фото Стаса Левшина

в Швеции частично тоже. Потому что всё, что делается в Италии, Германии, Франции, Америке – это всё нам более-менее понятно. А вот Дания – это совершенно другая система мышления, и они существуют совсем в других условиях. Я никогда не думал, что можно так сильно прочувствовать, насколько это социалистическая страна. Напоминает Советский Союз: нет чувства конкуренции с другими театрами. Но всё происходит по демократическим законам. Если в театр ходят меньше шести процентов населения, то финансирование сильно сокращается. Вообще, театральная сфера не является моментом национального престижа.

Датская пресса об А.А. Ведерникове. 2007–2020 гг. (обзор статей)

В

ноябре 2016 года Ведерников выступал в копенгагенской Опере с оркестром Королевской Капеллы, которая исполняла Прокофьева и Рахманинова. В рецензии, опубликованной в ежедневной газете «Берлингске Тидене» (Berlingske Tidende)

под заголовком «Александр Великий»¹, концерт получил максимальную оценку в шесть баллов. Вот как выглядело первое впечатление обозревателя:



1. Anmeldelse: «Alexander den store». 28. november 2016 Berlingske Sektion 3 Side 10 Søren Schauser. Proшу читателя обратить внимание на то, что титул «Александр Великий» (Alexander den store) в датском языке относится исключительно (почти!) к Александру Македонскому.

«Александр Ведерников. Русский подиумный виртуоз старого типа. На первый взгляд тяжеловатый – в просторном длинном костюме и очках из прошлого века. Но после того, как ты в течение двух часов в Опере чувствовал его присутствие, слушал, как он напевал самые прекрасные произведения русской музыки, смотрел, как он стоял перед Королевской Капеллой одновременно контактируя с музыкантами числом до ста – после такого всё уже беспредельно ясно: Королевская Капелла выбрала себе совершенно правильного человека для поста главного дирижера. У этого человека душа горит и музыкой, и людьми. Этот человек улыбается в неожиданных ситуациях». В конце рецензии критик, суммируя впечатления того вечера, пишет про Ведерникова: «Он является во всей русской традиции. Он заполняет музыку задумчивыми паузами и моментами романтической вечности. Он мастерски взвешивает силы оркестра и не спешит делать акценты – что весьма внушительно с учетом того, что музыка длится более часа! Слушатели в тот вечер были в полном восторге (...) Поздравляю нас самих».





Оперный театр Копенгагена

Весной 2019 года состоялась постановка оперы Джона Адамса на либретто Элис Гудмен «Никсон в Китае» («Nixon in China»), в которой Ведерников дирижировал оркестром Королевской Капеллы. Критик ежедневной газеты «Берлингске тиденде» писал в рецензии под заголовком «Сильная опера об известных мужчинах на высоких постах»², что «Никсон в Китае» является достойной оперой (...) со слаженным хором, талантливыми танцорами и Королевской Капеллой, играющей с полной отдачей во главе с Александром Ведерниковым (...) Даже если опера о Ричарде Никсоне на музыку минималистического Джона Адамса может казаться рискованным делом, проект удался сверх всех ожиданий!» Критики дали

2. Anmeldelse: »Stærk opera om store mænd på de største poster«. 14. maj 2019 Berlingske Sektion 3 (AOK) Side 4 Søren Schausser.

POLITIKEN

3. Anmeldelse: »Også dengang gav Kina pandaer som belønning«. 14. maj 2019 Politiken Sektion 2 (Kultur) Side 1, Thomas Michelsen.

опере пять баллов из шести. И в ежедневной газете «Политикен» (Politiken) давали опере положительную оценку³. Про музыку критик писал, что она «написана, используя творческий метод “минимализм”, как у Филиппа Гласса». А в интерпретации музыкального руководителя Королевского Театра Александра Ведерникова «музыка служит для наслаждения публики,



Датский королевский оркестр впервые выступает в Москве. Дирижирует Александр Ведерников. 16 июня 2018 года

вдохновение Адамса питается из наследия композиторов-романтиков, таких как Вагнер и Штраус, или американской танцевальной музыки с джазовыми саксофонами». В других газетах постановка сопровождается более сдержанными отзывами. В ежедневной копенгагенской газете «Информашун» (Information) было отмечено, что «новая постановка Королевского Театра отличается прежде всего впечатляющей смесью сценографии и освещения, которая впечатляет аудиторию, несмотря на утомительную музыку»⁴. В рецензии ежедневной «Кристелигт Дагблад» (Kristeligt Dagblad) критик обратил внимание «на красивое пение хора, хорошую игру Королевской Капеллы во главе с Александром Ведерниковым» хотя отмечено было что «музыка оперы “Никсон в Китае” из-за своей

Information

4. Anmeldelse: »Nixon in China' fanger med en fantasifuld scenografi«. 15. maj 2019 Information Sektion 1 Side 15 Valdemar Lønsted.

Kristeligt Dagblad

5. Anmeldelse: »En kalejdoskopisk opera om magtens mænd«. 15. maj 2019 Kristeligt Dagblad Sektion 1 Side 7, Peter Dürrfeld.

HVIS DU VIL VIDE MERE
MORGENAVISEN
Jyllands-Posten

6. Interview: »Kunsten gør os til bedre samfundsborgere«. 19. januar 2019 Jyllands-Posten Sektion 1 Side 14 (Kultur), Christine Christiansen.

затянутости кажется однообразной (...) и неглубоко трогающей душу»⁵.

В большом интервью ежедневной газете «Юлландс-Постен» (Jyllands-Posten)⁶ от 19 января 2019 года по случаю постановки оперы Пуччини «Турандот» на сцене Королевской

Оперы Александр Ведерников изложил свои взгляды на роль театрального искусства в современном обществе и взаимоотношения между искусством и аудиторией: «Люди, которые формируются под влиянием живой

музыки, театра и оперы, ведут себя по-другому в повседневной жизни общества. Искусство благотворно влияет на людей, делает из нас лучших сограждан. Политикам следует это признать». Последняя ремарка дирижера сделана была именно о том, как бюджетные ограничения в сфере театральных искусств привели к тому, что называется Ведерниковым «порочным кругом»: «Раз театр недофинансируется, у нас получается меньше постановок для меньшей аудитории. Наоборот, если есть желание поддерживать высокий международный стандарт и привлекать на постановки больше людей, нужно делать соответствующие инвестиции в большее количество постановок на высоком творческом уровне». В конце концов, добавил дирижер, «мерой успеха в театральном искусстве не могут быть экономические результаты. Сущность в человеческих ценностях, которые заложены в художественные произведения».

В сентябре 2017 года Ведерников выступил с симфоническим оркестром Оденсе с исполнением Девятой симфонии Бетховена. В рецензии ежедневной газеты «Кристелигт Дагблад» (Kristeligt Dagblad) критик, под заголовком «Девятая Бетховена стала триумфом для Ведерникова и симфонического оркестра», отмечал, что «больше ни для кого не секрет, что симфонический оркестр Оденсе является великолепным ансамблем и его главный дирижер, Александр Ведерников, одним из прекраснейших в здешних краях (...) было просто потрясающе, как красиво дирижер и оркестр исполняли

«величайшую из величайших», как назвали в программе Девятую симфонию Бетховена». Подробно про интерпретацию музыки Ведерниковым говорилось, что «Симфония разворачивалась часть за частью совершенно естественными темпами, одинаково далекой от расслабленного самодовольства с одной стороны и громкого бешенства с другой, что бывает в менее удачных исполнениях. Ведерников запросто дирижировал всеми четырьмя частями с верным пульсом (...) давал симфонии естественно литься той увлекательной рекой из воли и созвучий, которой она является».



Лимузин королевы Дании Маргрете II перед входом в музей Глиптотека Карлсберг. Копенгаген. Фото Петра Черёмушкина

А.А. Ведерников внезапно скончался в Москве в октябре 2020 года и его смерть опечалила датскую публику. В ежедневной газете «Политикен» в некрологе было сказано, что «он был исключительно ценным дирижером национальной сцены, на которой он дирижировал многочисленными операми из мирового репертуара (...) Нам здесь (в Дании. – Ред.) повезло, что Александр Ведерников из-за разногласий с начальством уволился из Большого театра, где он в 2000-х был главным дирижером (...) Александр Ведерников подарил нам ряд великих музыкальных достижений и его будет не хватать и в Дании, и во всем мире».

Обзор подготовил Асбьерн Ручейков
 (он же Асбьерн Карбун Ое – аспирант
 исторического факультета
 Университета Южной Дании)

“Он был редчайшим человеком из тех, кто спустя много лет и добившись очень многого, мог радостно вспомнить не только лицо, но и продолжить разговор, начатый в другое время, в другом веке, и совершенно других обстоятельствах”

*Валерия Корчагина,
журналист и балерина*



ГЛАВНЫЙ
ДИРИЖЕР
В ТИШИНАХ

Журнал «Огонек». № 8. 2008 год

Культура

РАКУРС

ТЕКСТ И ФОТО ПЕТРА ЧЕРЕМУШКИНА

Главный дирижер Большого театра Александр Ведерников любит отдыхать вдалеке от городов и театров. И этой зимой после напряженных и триумфальных гастролей хора и оркестра Большого театра на сцене прославленного Ла Скала maestro Ведерников отправился вместе с братом Борей, женой Леной и собакой Аршипом в Костромскую область. Леспромхоз, где они провели несколько дней, — примерно в 500 километрах от Москвы. Деревня Любимовка, Макарьевский район — там, где протекает река Умжа. Здесь главный дирижер ловит рыбу, ходит на лыжах и отключает мобильный телефон. Его мечта — когда-нибудь создать в этих местах заповедник.

Дирижер в тишине



После спектакля в Оулу, Финляндия. 1999 год. Фото Петра Черёмушкина



За рулем на зимней трассе. фото Петра Черёмушкина



Александр настраивает звонок на мобильном телефоне, чтобы звучал вальс Свиридова из кинофильма «Метель». Фото Петра Черёмушкина



«Российский дирижер Александр Ведерников раскрывает звуки музыки Георгия Свиридова». Народный художник России Герман Черёмушкин (2021). Работа написана специально для этой книги



Александр Ведерников в Париже, где он был председателем жюри конкурса дирижеров имени Е. Светланова. Сентябрь 2018 года. Фото Зои Игумновой



Концертный зал имени П.И. Чайковского, 25 декабря 2010 года. Фото Алексея Молчановского



Конкурс дирижеров имени Е. Светланова. Париж. Фото Зои Игумновой



После концерта с Олегом Павловичем Табаковым



Концертный зал имени П.И. Чайковского. 5 июня 2017 года. Фото Егора Николаева



Большой зал Московской консерватории. 11 октября 2018 года. Фото Ирины Шымчак



Выход на поклон после представления оперы «Così fan tutte» («Так поступают все женщины») в Оулу, Финляндия. 1999 год. Фото Петра Черёмушкина



С мамой Натальей Николаевной Гуреевой перед началом записи теле-программы со Святославом Бэлзой. 2008 год. Фото Петра Черёмушкина



Концерт Пинхаса Цукермана. Март 2008 года. Фото Екатерины Штукной



Фото Marco Borggreve

This book-album deals with the life and work of the distinguished Russian musician and conductor Aleksandr Aleksandrovich Vedernikov (1964–2020). He served as the chief conductor of the Russian Federation’s State Academic Bolshoi Theater, and succeeded brilliantly in reforming it in extremely difficult conditions. The book features unique photographs, recollections by musicians, and sections of an interview he gave to both the Russian and foreign media.

The work stresses Vedernikov’s formation as a musician and his childhood and adolescence, as well as his conducting work in Denmark after having left the Bolshoi Theater. A separate section is devoted to Vedernikov’s tenure as the chief conductor of St. Petersburg’s Mikhailovsky Theater and to his unfulfilled creative plans.

Denne bog er viet til den fremtrædende russiske musiker og dirigent, Aleksandr Aleksandrovitj Vedernikov (1964–2020), og hans liv og skaberværk på posten som chefsdirigent for Bolsjoj Teateret i Moskva i perioden fra 2001 til 2009, hvor han under vanskelige forhold gennemførte et stort arbejde for at reformere denne centrale institution i russisk kultur- og åndsliv. I bogen findes unikke fotografier, musikeres erindringer og uddrag af interviews, som Vedernikov gav i løbet af sit liv til såvel russiske som internationale medier. Der berettes om hans dannelse som musiker, barndom og ungdom, om arbejdet som dirigent i Danmark efter afgang fra Bolsjoj Teateret, og særskilt om tiden på posten som chefsdirigent for Mikhailovskij Teateret i Sankt Petersborg og de kunstneriske planer, som Vedernikov aldrig fik lejlighed til at føre ud i livet.

Das Buchalbum ist dem Leben und Werk eines herausragenden Musikers und Dirigenten Alexander Alexandrowitsch Wedernikow (1964–2020) gewidmet, der von 2001 bis 2009 als Chefdirigent des staatlichen akademischen Bolschoi-Theater fungierte und unter schwierigen Bedingungen großartige Arbeit leistete, es zu reformieren. Das Buch enthält einzigartige Fotos, Erinnerungen an Musiker, Fragmente der Interviews mit A.A. Wedernikow für verschiedene russische und ausländische Medien. Es handelt sich um den Werdegang von A.A. Wedernikow als Musiker, seine Kindheit und Jugend sowie um das Dirigieren in Dänemark nach dem Verlassen des Bolschoi-Theaters. Ein separater Abschnitt berichtet von der Amtszeit als Chefdirigent des Mikhailovsky-Theaters in St. Petersburg und von seinen künstlerischen Plänen.

Libro-album dedicato alla vita e all’arte del grande musicista russo, il direttore d’orchestra Aleksandr Aleksandrovich Vedernikov (1964–2020), che dal 2001 a 2009 è stato direttore del teatro accademico statale Bolshoj della Federazione Russa, svolgendo un lavoro enorme di riforma, nonostante le difficoltà. Il libro raccoglie immagini uniche, ricordi di musicisti, frammenti dalle interviste di Vedernikov a diversi media russi e stranieri. Viene raccontata la formazione musicale di Vedernikov, la sua infanzia e giovinezza, e il lavoro di direttore in Danimarca, dopo l’abbandono del Bolshoj. Un capitolo è dedicato alla permanenza di Vedernikov nella carica di direttore del teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo, e ai progetti che non è riuscito a realizzare.

Пётр Черёмушкин
Александр Ведерников, главный дирижер

Макет и верстка – С. П. Щербина



Налоговая льгота –
Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2;
953000 – книги, брошюры

ЦНИ «Актуальная история» АИРО-XXI
E-mail: andmak@airo-xxi.ru
www.airo-xxi.ru

Подписано в печать с оригинал-макета 09.03.2021

Формат 60×84/8. Усл. изд. л. 23.0

Тираж 500 экз. Зак.