

“Я даже в церковь сходил — на всякий случай”

Газета — 2004 — 13 апр. — с. 13.

Юрий Александров — Газете



Юрий Александров: «Главное тут — не потеря носа, а потеря телом души» Фотограф: Никита Инфантьев/Газета

В Мариинском театре давно взят курс на освоение советской оперной классики. За минувшее десятилетие были поставлены почти все оперы Прокофьева и «Катерина Измайлова» Шостаковича. Продолжая эту линию, театр наконец подобрался и к ранней опере Дмитрия Дмитриевича «Нос». Перед премьерой с режиссером-постановщиком спектакля Юрием Александровым беседовала Гюльра Садых-заде.

В нашей стране «Нос» ставили всего два раза: один раз — в Малейте в 1930 году. Второй раз — в Камерном театре Покровского в начале 1970-х. Когда ты взялся за «Нос» в Мариинском, ориентировался ли на постановку Покровского? Честно говоря, я ее не видел, только фрагменты. Не довелось. Хотя сам факт постановки «Носа» в то время уже был героическим поступком. Эта опера — ценнейшее достояние нации, и ее должны знать все. По известным мне фрагментам спектакля я догадываюсь, какие режиссерские задачи стояли перед Покровским. Важно было открыть оперу зрителю, исполнить музыку максимально близко к авторскому тексту. Над партитурой кропотливо работал Геннадий Рождественский вместе с Дмитрием Дмитриевичем. Я видел фильм, где они сидят, склонившись над партитурой, что-то обсуждают. Я отношусь с большим уважением к записи, сделанной Рождественским; думаю, она именно такова, какой хотел бы слышать свою музыку Шостакович. Сам факт существования спектакля Покровского призывал меня к размышлению. Я прикидывал, смогу ли поставить «Нос» у себя, в Камерном театре. Но понял: без купюр и существенного «облегчения» оркестровки не обойтись. Для «Носа» ведь нужен гигантский оркестр с бас-кларнетами, контрфаготами, двойной медью и т.д. Нужен огромный актерский состав. Даже Мариинский театр не смог бы набрать достаточного количества басов, не будь при театре Академии молодых певцов. Только имея более ста человек «академистов», мы затыкаем все дыры. И если у Дмитрия Дмитриевича написано: «Восемь дворников-

басов», то у меня и будет восемь дворников-басов.

Вспоминая спектакль Покровского, я представляю оперу «Нос» как камерную: у Покровского на сцене было довольно мало народу...

Он предложил свою, камерную версию. Там у него было задействовано человек двадцать пять. А у нас на сцену выходит более ста. И когда начинаешь понимать, что в одной из сцен рядом с восемью дворниками-басами работают еще и десять полицейских, из которых пятеро — тоже басы, становится не по себе. Нужны одновременно двадцать басов только для одного состава, а в идеале необходимы два состава. И мы выкручиваемся как можем. Если все ставить в том виде, как написано у Дмитрия Дмитриевича, это не под силу ни одному театру мира. Кроме Мариинского, у которого в распоряжении академия, заткнувшая эту брешь своей молодой грудью.

Как вы провели спектакль утром и вечером — в один день?

А мы смогли набрать два состава солистов. Имеем четырех майоров Ковалевых: Тюльпанов, Сулимский, Сафиуллин и Самсонов. Ковалев весь спектакль не сходит со сцены. Партия сверхсложна певчески и психологически. Ковалев все время находится в пограничном состоянии между бредом и явью. Он попадает в фантазмагорический мир, бродит между жизнью и смертью. И главное тут — не потеря им носа, а потеря телом души. Бегство тела за душой, раздвоение личности. Поскольку речь идет о самом заурядном человеке, в этой-то заурядности

и кроется ужас. Ведь история происходит не с героем, не с Отелло каким-нибудь, а с самым обычным маленьким человечком, каких миллионы. Что творится в душе простого человека, вышедшего из «Шинели» Гоголя (кстати, есть у нас в спектакле и мотив шинели), какие ужасы его одолевают, — об этом спектакль.

Как отражен в спектакле Петербург?

Задачи «играть в Петербург» у нас не было. Была задача создать ощущение Петербурга, его ритма, атмосферы. Гоголь ведь не любил Петербург. Ему тут было холодно, сыро. Но как-то из Рима он написал: «Пора возвращаться в Россию, злобы набираться». Ставя спектакль, надо думать о зрителе. О том, как он, приходя в театр, априори представляет себе оперу. Переворачивать ее вверх тормашками, не считаясь с ожиданиями зрителя, — это неправильно. Если публика не участвует в осмыслении происходящего, если публике скучно — рвется связь между сценой и залом. Поэтому мне было важно оставить приметы петербургского стиля в костюмах, в декорациях, в ощущении одиночества маленького человека, его потерянности среди глыб, его несоответствия масштабам имперского города. С другой стороны, нам требовалось преодоление первичных признаков. Допустим, Казанский собор. Идут похороны Носа. Тут важна атмосфера, данная в музыке Шостаковича, а не внешние атрибуты собора: колонны, купол. Важны признаки того, что я называю «местом духа». То есть места, где происходит некая духовная жизнь, восстанавливается связь человека с Богом.

Нет в спектакле и прямого следования сюжету. Сюжет все равно придуман мною, он изначально у меня другой. Я прекрасно вижу, как запутывал ситуацию сам Гоголь. Он писал, например: «Здесь сцена заканчивается и покрывается мраком...». А Мейерхольд, в доме которого жил Дмитрий Дмитриевич, тоже советовал Шостаковичу запутывать историю. Закрутить гайки как можно плотнее.

Значит, сценический текст не совпадает в спектакле с либретто?

Я пытаюсь совпадать с музыкой. Например, «почтовая экспедиция» — длинная сцена, где развитие сюжета подчинено особым законам. Ничего вроде бы не происходит. А степень психологического «удушения» человека такова, что становится тошно. Я как-то рассказывал о своих мыслях по поводу двадцатого века в спектакле «Пиковая дама». Этот спектакль — эпитафия XX веку. Я не просто хотел перенести действие в другое время. Мне хотелось собрать весь наш век и нанизать его, как на стержень, на отрицательного героя. И таким героем-диктатором стал Сталин. Сейчас в «Носе» я не вижу диктатора. Однако степень давления на человека примерно такой же силы. Я ощущаю в этой опере огромный психологический пресс. Вроде бы ничего не происходит. Обычное заторможенное действие. И вдруг Шостакович делает шов — и сцена начинает крутиться совсем в другом, фантазмагорическом режиме; тогда-то рождается абсолютно новое осмысление сцены. Система безличного унижения человека приводит к тому, что он сам оказывается дрессированным животным. Я придумал особый сюжет, предложил артистам записать его на бумажку. В опере — очень густая оркестровка, слова не всегда различимы. С текстом будут проблемы. Но я постарался, чтобы все было ясно и без текста.

У Шостаковича есть еще один важный стилевой компонент — гротеск. Как насчет гротеска в спектакле?

Фантазмагория легко переходит в гротеск. Но самое страшное, что гротеск рождается в обыденном существовании. Когда идет commedia dell'arte, появление вычурного персонажа оправдано и в какой-то степени ожидаемо. А представь себе: идет нормальное рабочее заседание, скажем, художественного совета. Все в строгих костюмах. И вдруг появляется из двери голая женщина и несет председателю стакан воды. И никто не удивляется. Тут ты думаешь: либо ты с ума сошел, либо спишь. Вот в таком положении и находится майор Ковалев. Или взять сам нос. Из малосенького комочка, лежащего в тесте, он вдруг превращается в важного генерала, лежащего в гробу в Казанском соборе. Ковалев разговаривает с ним, как с самим собой, лежа рядом. Потом, когда дворники находят нос, они раскатывают его катками по асфальту — получается блин. Этот блин превращается в кусок мяса после того, как убивают Ивана Ивановича. Дворники забивают его до смерти, до бифштекса. Он является к Ковалеву, и между ними идет дуэт, как в балете. Шостакович написал такую страшную музыку на эту сцену — мурашки бегают. Ковалев смотрит в зеркало и говорит: «Не приклеивается!» Страшная, жуткая история! Сцена с неземным существом под названием «нос» — и тут же молитва земного человека, которому явилось это существо. И эта фантазмагоричность абсолютно, подлинно петербургская. Я все время сбиваю эту обыденность. У меня идет так: кладбище, похороны — и тут же спортсмены, милиционеры, указывают, куда идти. Идет библейская сцена с Сирином и Алконостом, а рядом люди оплакивают кого-то, чешутся, пьют валерьянку. У Ковалева самый скромный костюмчик, белые стриженные волосики. Он вообще не герой. Его Иван, слуга, — тот абсолютный барин. В халате с кистями, с сеточкой на голове, с зеркалом в руке. А Ковалев — просто маленький человек. И нет никакого деления на картины, номера; все идет пото-

ком, не останавливаясь ни на секунду. Никаких знаков препинания. Только падение в эту трубу гигантскую, в которую рано или поздно все мы улетим. Сценографическое решение спектакля — с этой вращающейся трубой — пришло именно из этого ощущения пограничности. Мне радостно, что актеры приняли стиль и приемы нашей постановки. Я вижу, им было интересно работать. Люди на постановку собрались все больше молодые; некоторые вообще первый раз на сцену вышли. И вдруг ты какое-то слово интересное скажешь — он за него зацепился, и пошел, пошел...

В последнее время ты много ставишь за границей и дома. Ушел из театра два года назад...

Я из театра не уходил. Я просто прервал «кзотовские» отношения с ним, но ни на секунду не терял связи. Ездил на гастроли, все время что-то репетировал. Просто мне показалось, что двадцать пять лет служения этому театру в качестве штатного режиссера — достаточно. Теперь я здесь гость, к счастью, желанный. У нас огромные планы с Гергиевым. В будущем году хотим сделать два новых спектакля: новый «Летучий голландец» и «Царская невеста». Еще нам предстоит ставить «Бориса Годунова» в Арена ди Верона. В прошлом году я ставил там «Турандот». Я очень дорожу отношениями с Мариинским театром. Они не сковывают моей свободы. Мариинский — очень мощный коллектив. В нем есть команда и, что ценно, будущее. Потому что из академии в театр приходит талантливая молодежь. Мы с Гергиевым обсуждали и дальние планы. И решили твердо поставить «Повесть о настоящем человеке» Прокофьева. Еще думали об «Итальянке в Алжире», о «Фальстафе». О «Волцеке». Много названий перебрали. Так что у отношений есть перспектива.

Основной работой ты считаешь свой Камерный театр?

Да. Мы уже обживаем здание на Галерной, этот чудесный особняк, который нам выделил город. Скоро запустим всю технологическую цепочку. А пока работаем нелегально: у нас театр еще не полностью сдан. Нет, например, системы кондиционирования. Не хватает электричества. Но это — нормальные, текущие и решаемые проблемы. Сейчас будем ставить «Поругание Лукреции» Бриттена. Потом — новую версию «Бориса Годунова». На будущий год мне предстоит поставить семь-восемь спектаклей. Это много. Тем более «Нос» меня выбил из колеи. Сны всю ночь только про него. Берешь другую партитуру — моментально из рук выскальзывает. Опера-то — с явно дьявольским привкусом. Там без конца говорится о сатане, черте. Я даже в церковь сходил — на всякий случай. И главное — премьеру поставили в вечер Пасхи. Не знаю, чем это кончится.

газета

четверть века в Мариинке

Юрий Александров — оперный режиссер, заслуженный деятель искусств России, лауреат премий «Золотой софит» и «Золотая маска». Поставил более восьмидесяти оперных спектаклей в России и за рубежом. Окончил факультет музыкального театра при Ленинградской консерватории. По окончании был приглашен как режиссер в Кировский театр, где за четверть века поставил оперы «Дон Паскуале», «Дон Жуан», «Мавра», «Мадам Баттерфляй», «Мазепа», «Свадьба Фигаро», «Дон Карлос», «Семен Котко», «Отелло» и другие. В 1987 году создал камерный театр «Санкт-Петербург Опера». Из последних зарубежных премьер — «Черевички», «Евгений Онегин», «Дон Жуан» и «Турандот» (Италия).