

# «ПИКОВАЯ ДАМА» В ПАРИЖЕ

## Послесловие к премьере Валерия Галендеева

Марина Заболотная

**ВАЛЕРИЙ НИКОЛАЕВИЧ**, вы — режиссер-ассистент всех додинских оперных постановок. Что было до «Пиковой дамы»?

— В 1995 году в Зальцбурге была «Электра» Рихарда Штрауса с Клаудио Аббадо и сценографией Давида Боровского, которая была повторена во Флоренции с тем же составом исполнителей. Затем во Флоренции в 1998 году на фестивале «Музыкальный май» — «Леди Макбет Мценского уезда». В том же году — «Мазепа» в «Ла Скала». А в 1999-м — «Пиковая дама» сначала в Амстердаме, затем во Флоренции и, наконец, в Париже, в «Опера Националь де Бастий». Через полтора года там же в феврале 2001 года состоялась плановая реприза с новыми исполнителями, кроме финки Кариты Маттилы. Сергей Ларин, живущий на Западе, Николай Путилин — солист Марининского театра, Леонид Бомштейн — солист Большого театра, Максим Михайлов живет в Америке, Гжегож Сташкевич — поляк, Александрина Милчева — болгарка, Марина Домашенко, Елена Батукова живут на Западе, Робер Катанья — француз.

— А творческая постановочная группа?

— Наши, за исключением хормейстера Давида Леви, Жана Кальмана, мастера по свету, Хлои Оболенски, художницы по костюмам. Она, кстати, сейчас делает костюмы для нашей «Чайки». Замечательный художник, замечательная женщина, замечательный талант. Греческая аристократка, которая училась в Оксфорде, там познакомилась с князем Оболенским, они поженились, уехали в Париж и живут здесь уже 30 лет.

Галендеев Валерий Николаевич — профессор, заместитель художественного руководителя Малого драматического театра — Театра Европы, педагог по сценической речи. В рамках «Золотой маски» в марте прошел его вдохновенный мастер-класс «Мастерство речи: групповой и индивидуальной тренинг голоса и речи драматического актера», вызвавший необыкновенный интерес профессионалов. Через год будет тридцать лет, как Галендеев работает вместе с Львом Додиным. В феврале 2001 года в Париже в театре «Опера Националь де Бастий» он поставил по записям последнего «Пиковую даму» Чайковского.

ле Герман не стреляется, а Лиза не топится. Гигантский подиум с игроками в сопровождении грандиозного мужского хора Национальной оперы, со статистами, солистами, с графиней и Лизой — вся эта сценическая машина поднимается кверху, оставляя в неподвижности кусочек авансцены, а на нем — безумный Герман на кровати спиной к залу, с картами, со своей идеей фикс, в попытке понять, как он мог обдернуться.

— Аскеза больничной палаты и пышность Версальского сада должны порождать психологический дискомфорт, душевную тревогу.

— Поначалу они существуют порознь. Лишь в конце первого акта распаивается задник, раздвигаются стены, и перспектива уходит в сад. С огромной — до неба — лестницей. Конечно, это и рассчитано на контрапункт. И когда в финале возникает собственно игра, в которой Герман терпит поражение, все планы соединяются.

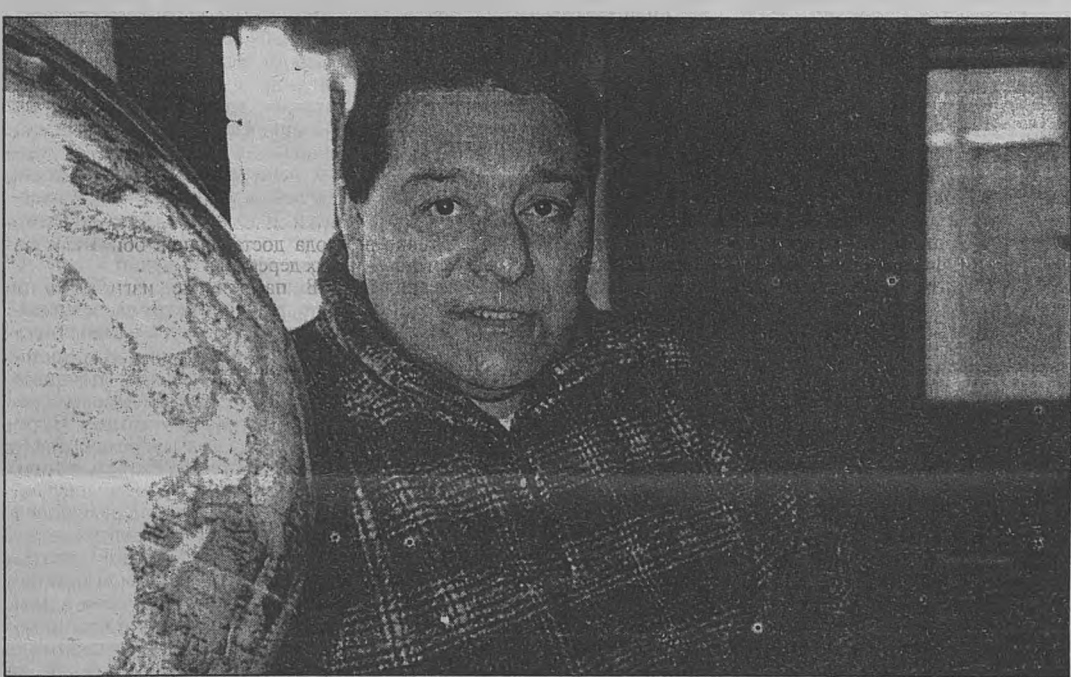
— Игра тоже решена нетрадиционно — без стола с зеленым сукном?

— Стола нет. Играет все пространство. Одна группа игроков с Германом режется на больничной койке, другая — у пьедестала статуи Венеры Прекраснозадой. Третьи играют на лестнице. Гигантское казино, втягивающее в себя и Версаль, и больничную

бор, можно уложить и в четыре. Все дело в том, что в опере работают профессионалы очень высокого класса.

— Они знают партии наизусть.

— Это-то чаще всего является помехой в работе над ролью. Они участвовали в предыдущих постановках. Они во власти другой идеи, порой даже с противоположным зарядом. Но их способность переключаться на новое задание, вообще-то говоря, ошарашивает. Если они понимают, что есть на что переключиться и что в предлагаемом новом решении есть смысл, они переключаются охотно и, я бы сказал, фанатично, страстно. Например, Карита Маттила — великая финская артистка, великая певица, живущая в Лондоне, Лизу поет больше десяти лет, в основном в двух театрах: «Метрополитен Опера» и «Ковент Гарден». А в новую работу включается с первой секунды. Она улавливает идею, и в ней все меняется: пластика, голос, лицо. И когда Герман поет: «Ты плачешь, что значат эти слезы...» — не было случая — ни на репетиции, ни на спектакле, — чтобы она в этот момент не заплакала. У нее огромные зеленые глаза, она знает, как подставить их под свет, чтобы все видели эти вскипающие слезы. Таких примеров много. Нескольким труднее с нашими артистами. Они чуть-чуть консервативнее.



Где только не работал режиссер и театральный педагог Валерий Галендеев.

Причем лет пятнадцать она сотрудничает с Питером Бруксом.

— «Пиковая дама» давно стала мифом петербургской культуры, а Герман — из устойчивых архетипов, как Дон Жуан или Гамлет. Каков Петербург Додина в этом спектакле? Судя по его драматическим постановкам, у него глубоко личные отношения с городом. Их мерцание особенно ощутимо в его работах по Достоевскому. Пушкин, как известно, не любил Петербург... Большой город-миф, город-призрак.

— Додин в значительной степени усилил, или, как написали в одной из парижских рецензий, обострил, обнажил архетипическую сущность этой истории. Большой город, больное сознание, больная душа, больная идея, больные надежды. Не было ни одной рецензии, где бы это не отмечалось: «Квази-Достоевский», но во французском языке это «квази» имеет несколько иное значение, чем в русском, и означает «почти». Не «будто», не «псевдо», а почти Достоевский. Это отмечается всюду и когда ругают, и когда хвалят. Собственно, именно за это и ругают, и хвалят. Герман Сергея Ларина носит бороду, ходит в поприщинском халате и поразительно похож на Олега Борисова из додинской «Кроткой», которая шла в БДТ. Ни Галузин, первый исполнитель Германа, ни Ларин в глаза не видели того спектакля. Эту внутреннюю связь с Достоевским чувствуют все, но мало кто способен это проанализировать. В западной критике анализа спектакля как такового пока нет.

Давид Боровский создал свой Петербург, он сделал контаминацию двух садов — Версальского и сада Джардино Боболи, недалеко от которого жил Чайковский во время работы над «Пиковой дамой».

В пятой картине, в сцене явления Герману призрака, графиня в халате врача со стетоскопом. А вот в финале появляется уже в роскошном черном балльном платье — не рококо, а в духе моды начала XIX века, — в кринолине, парике... с точнейшим осуществлением ремарки Модеста Чайковского. Лишь за малым исключением: в нашем спектак-

палату. Это чисто додинская идея — все уходит в универсум.

— Тотальная игра вне времени. Обогащение за счет знания мистического секрета. По-моему, это уже наша национальная идея, чтобы быстро и все сразу.

— И не работая. Это и есть безумие. Пушкин об этом и писал. Про тотальное безумие, связанное со страстью к легкому богатству. «Три карты знать — и я богат». Такая простая мысль. Вот ключ к опере, оставшийся практически не замеченным.

— Количество спектаклей обусловлено контрактом? Десять — не больше и не меньше?

— Больше не бывает. Суперуспех — это 12, и крайне редкий случай. Я не помню, чтобы в последние сезоны в «Опера Гарнье» или в «Опера де Бастий» такое было. Там же зал на 2600 человек. Умножаем на десять: даже для Парижа, где четыре очень хороших оперных театра, 26 тысяч любителей оперы — много. Это самый большой оперный театр в мире не по количеству мест в зрительном зале, а по кубатуре.

— Имя Додина известно оперному зрителю?

— В Париже его знают очень хорошо. Знают и Додина, и его театр, который приезжал на гастроли в Париж 8 раз при супераншлагах. Боюсь, что там Додина знают лучше, чем в Москве. Тем более что Додин — обладатель знака Почетного легиона. С одной стороны, считается хорошим тоном побывать на его спектакле. С другой стороны, уже есть партии поклонников и опонентов.

— На Западе контрактные постановки ограничены во времени.

— Да, за исключением очень немногих репертуарных театров. Но мы умеем работать и быстро. Сейчас, например, в Париже, нам было отведено две недели. 14 дней с принципиально новым составом исполнителей. Мы знаем внутренние ходы, знаем мизансцены.

— Это все-таки ремейк. А первая постановка?

— Там Додин запрашивал по меркам современного западного театра сроки фантастические: 5 недель для работы. Мне кажется, что здесь есть некоторый пере-

— Может быть, это обусловлено внутренним темпоритмом нашего, сугубо отечественного, бытия?

— Это инерционность. Ее нет в русских, живущих на Западе, работающих с западной динамичностью, мобильностью. Обратная сторона этой мобильности — поверхностность, обратная сторона нашей углубленности и инерционности — консерватизм. Наши попросту могут не успеть вскочить на подножку уходящего поезда.

— По-моему, ни в одном другом театре, как в Малом Драматическом — Театре Европы, нет такой отлаженной системы жизнедеятельности театра через связь с институтом. И началось это с первых выпусков Кацмана и Додина. Додин охраняет человеческие отношения, дружбу. Ведь его до сих пор окружают люди, с которыми он работал еще в Театре юного творчества при Дворце пионеров, потом в ТЮЗе. Педагогика в МДТ торжествует, как нигде...

— Помимо того что Додин известный режиссер, он и педагог — в той мере, в какой был педагогом Станиславский. Додин относится к тем кропотливым педагогам, которые берут сырой материал от самого начала, от его первичной обработки, доводят до шлифовки, стимуляции роста в течение всей творческой жизни. Сейчас формально он не преподает в институте из-за чрезвычайной занятости в театрально-педагогическом процессе, но и вся его режиссура — это, конечно, педагогика. И вся организация дела в театре, и все взаимоотношения не только с труппой, но и с художественно-постановочной частью, — это опять же педагогика. Он человек корневой, поэтому вы правильно вспомнили ТЮТ, ТЮЗ. Это для него — святое.

— Как вам кажется, насколько велико значение школы для таланта?

— Я знаю людей, которых сделала исключительно школа. Без школы они бы потерялись, пропали, погибли. К огромным талантам это не относится. Они и без школы могут сформироваться, хотя могут и изуродоваться антишколой. Додинская школа делает артистов.