

Театр научил меня разговаривать по-английски

Еще никто не пытался подсчитать, сколько оперных спектаклей в Европе и в Америке ежегодно ставят режиссеры из России. Известно, что время от времени в западные оперные театры приглашают театральных мэтров Анатолия Васильева и Льва Додина. И что русские оперные режиссеры в отличие от певцов довольно редко работают за границей. Одним из исключений из этого правила стал Дмитрий БЕРТМАН, художественный руководитель театра "Геликон-опера". Он работает в западных театрах с 1995 года, поставил там более двадцати опер. А в двух его последних спектаклях — "Норма" (Фестиваль в Сантандере, Испания) и "Набукко" Верди (совместный проект "Геликон-оперы", Дюо Дижон и Опера де Масси (Франция) — участвовала Мария Гудина — примадонна, прославившаяся красотой голоса и строптивым характером. Москвичи вскоре увидят "Набукко". Поэтому я решила поговорить с Бертманом не только о его последней работе, но и о том, что ждет оперного режиссера, приглашенного на постановку в западный театр.

— Дмитрий, обычно ваши оперы, поставленные на Западе, так или иначе связаны с современностью. Одна из сцен "Похождений повесы" (венская Фольксопера, 2000) происходила на дискотеке. В "Così fan tutte" Моцарта (Фестиваль в Людвигсбурге, Германия, 1999) героини чистили картошку и бросали ее в железное ведро. В "Евгении Онегине" Штатттеатр (Клагенфурт, Австрия, 2000) на сцене возникла огромная, фантастическая глыба льда, а крестьяне у Лариных пили самогон из огромных бутылей. И вдруг вы ставите "Норму" или "Набукко" Верди — спектакль, похожий на ожившую старинную фреску. Они настолько отличаются от ваших прежних работ, как будто их ставил другой режиссер.

— Каждая опера подсказывает свой стиль постановки, иные взаимоотношения на сцене. Что-то меняется во мне, что-то происходит в мире. Я вдруг понимаю, что "Норма" должна быть сделана в стиле "Звездных войн"; а меч в ней зажигается от взгляда жрицы. И что "Набукко" — это библейский спектакль. Начиная работу над этой оперой Верди, я размышлял, как выглядели жители Вавилона. Какими они были? Чем отличались от евреев? Точных указаний так и не нашел. Сохранились только старинные фрески и барельефы, напольные стертые временем. А потом я вспомнил пустыню, лежащий волнами песок и огромные барханы, меняющие свои очертания от порывов ветра. И решил, что не нужно переносить действие в наше время, отказался от китча и привычных постановочных клише этой оперы. Пусть на сцене все будет так, как в древние, библейские времена. Первое действие происходит в пустыне, костюмы хора повторяют цвет и фактуру декораций, фактуру песка. И поначалу, когда хор лежит, кажется, что на сцене никого нет. Потом пустыня оживает, из песка возникают люди. В "Набукко" нет связи с современностью. Только нефтяная вышка на заднем плане: нефть добывали еще в древние времена. Но даже если художник придумал роскошную сценографию и костюмы, основная смысловая нагрузка в спектакле все равно ложится на артистов, певцов.

— Приглашение режиссера из России не кажется западным зрителям экстравагантным, вызывающим поступком?

— Да нет. В основном, конечно, приглашают режиссеров из Германии, из Италии. Очень популярны режиссеры из Южной Америки.

— Значит, от русских режиссеров на Западе не ждут развесистых клюквы, медведей, водки и матрешек?

— Матрешки уже набрали им оскомину. По-моему, они ждут от русских режиссеров сюрпризов, интересных, неординарных трактовок наших опер. "Евгений Онегин" для них — совершенно неизвестное произведение. И картина, где Татьяна двадцать минут пишет письмо, не вызывает ни у кого особого волнения. Поэтому, работая над постановкой русских опер за рубежом, я относился к ним как к сочинениям европейских композиторов. И старался как можно лучше уз-

нать ту страну, где ставил спектакль, вкусы и пристрастия ее жителей. Одно дело — ставить "Евгения Онегина" в Стокгольме (скоро начну там репетиции), и совсем другое — в Клагенфурте, в Австрии, или, например, в Ирландии. Во всех случаях нужно нащупать связи между культурами.

— Как этого добиться?

— Я наблюдаю за людьми. Стараюсь понять, какие книги они читают, какие передачи смотрят, что им интересно. Приезжая в какую-нибудь страну, я заранее стараюсь узнать о ней как можно больше. И наблюдать. Всегда и везде.

— Оперная постановка должна соответствовать театральным вкусам и пристрастиям в стране, где она выпускается, или это не обязательно?

— Спектакли должны вписываться в общую театральную стилистику, иначе не будут иметь успеха. И должны быть исполнены на понятном зрителям языке. Хотя иногда случаются парадоксы: в Ирландии на Дягилевском фестивале "Геликон-опера" показывала старые спектакли. "Мавру" Стравинского — ей уже пятнадцать лет и "Кашея Бессмертного" Римско-Корсакова (в программе фестиваля были только произведения, исполнявшиеся в дягилевской антрепризе). Я волновался, но спектакли прошли с огромным успехом. Причем в зале, где восемьдесят процентов зрителей составляла молодежь. Они вдруг зазвучали совершенно по-другому.

— Какие требования предъявляют к режиссеру из России?

— Те же, что и к режиссерам из других стран. Надо уметь работать в западных условиях. В Стокгольме меня полтора года назад попросили представить макет декораций и эскизы костюмов "Евгения Онегина". И сказали: "Мы не любим авралов и не любим нервничать. Работа должна идти планомерно, без всяких сюрпризов". Им нужен режиссер, который не скажет за три дня до премьеры, что ему не хватает времени на репетиции. Не захочет на генеральной прогнать сценорафическое решение и художника. Или певцов.

— Но их же иногда меняют.

— Меняют, но не накануне премьеры, и это зависит не только от режиссера. Кроме того, он должен разговаривать и репетировать на иностранном языке. Иначе никто не согласится с ним работать. Даже если режиссер репетирует с переводчиком и сам оплачивает его услуги, на постановку спектакля уходит вдвое больше времени (сначала переводят режиссерские указания, потом ответы актеров). И весь проект тоже становится в два раза дороже. Необходимо, чтобы репетиции проходили в цивилизованной атмосфере: без криков, визга и бития стаканов.

— Вы сразу стали работать без переводчика?

— Театр научил меня разговаривать по-английски. Конечно, я изучал английский язык, допускал ошибки, боялся говорить. Но получилось так, что мой первый зарубежный спектакль был в Ирландии (я поставил "Пиковую даму" на Уэксфордском оперном фестивале), в стране английского языка. Пришлось репетировать с певцами и общаться с цехами.



Конечно, я многого не понимал, не знал театральной терминологии и сленга. Но времени на репетиции не хватало, я должен был выпустить спектакль и шпарил, стараясь передать свою идею. Оказалось, что меня понимают.

— Режиссеру, приглашенному на постановку, дают карт-бланш: делай что хочешь, мы все оплатим. Или что-то запрещают, и ему приходится отказываться от первоначального замысла, что-то корректировать?

— Еще не было случая, чтобы мне что-то запрещали. Хотя нет, были. Когда я в Мангейме ставил "Травиату", художникам Татьяне Тулубевой и Игорю Нежному сразу сказали, какие штанкеты они могут использовать. Репертуар был составлен на год, в театре уже знали, какой спектакль пройдет вслед за "Травиатой" и куда можно повесить декорации. А один раз мне запретили куриц.

— Каких куриц?

— Самые настоящих, живых. Когда я ставил в Ирландии "Русалку" Даргомыжского, то решил, что в этом спектакле на сцене должны сидеть в клетке живые куры и клевать зерно. Для них построили на улице специальный сарай, наняли обслуживающий персонал. И вдруг я получаю письмо (на Западе люди общаются очень цивилизованно: если возникает какая-то проблема, о ней обязательно пишут), где сказано, что местная "Партия зеленых" выразила протест против участия живых кур в спектакле. Курица может испугаться световых приборов и получить инфаркт. Дирекция театра пришлось обратиться в Международную организацию защиты животных, но им снова отказали. Тогда дирекция написала мне письмо Организации защиты животных и свои извинения: маэстро, мы не можем выполнить ваши требования, поскольку возникла непредвиденная ситуация. Меня все это очень заинтересовало, и я сказал, что мне необходима курица. Тогда дирекция предложила заказать в Японии игрушечную курицу, которая выглядела абсолютно как живая, клевала зерно и несла яйца. Мне было так интересно ее увидеть, что я согласился. Но курица издавала очень громкие и смешные звуки, а

яйца никак нельзя было убрать из клетки. В конце концов, пришлось отказаться от этой идеи и придумать что-то другое.

— Вас уже тогда называли "маэстро"?

— Режиссера на Западе называют только "маэстро". Так обращаются к режиссеру, к дирижеру и к выдающимся певцам.

— Как оперные режиссеры начинают работать на Западе? У певцов есть агенты. А у режиссеров они есть? Есть ли у вас агент?

— Да, я сотрудничаю с крупным австрийским агентством "Hollander Kalix". Его возглавляет сын господина Холлндера — директора Венской "Штаатсопера". Они представляют меня уже десять лет. По-моему, работа с агентством очень удобно. Оно ведет с театром переговоры о гонораре. К примеру, певец, сотрудничающий с агентством, не скажет, как у нас: "Я не выйду на сцену, пока мне не заплатят вот столько-то". Он знает, сколько он стоит, и ему платят этот гонорар. У режиссеров тоже определенные гонорары. Если завтра тебе предлагают заплатить больше, значит, твоя работа уже оценивается по-другому. Но гонорар зависит от категории театра. У меня была ситуация, когда я поставил в Вене "Похождения повесы", а следующий контракт, заключенный два года назад, был на постановку "Евгения Онегина" в Клагенфурте. Естественно, в Клагенфурте я получил меньше, чем в Вене.

— Значит, если режиссера приглашают на постановки в театры категории "А", он не согласится ставить оперу в небольшом городе?

— Он наверняка согласится поставить оперу в Штутгарте. Там театр не относится к категории "А", но прославился самыми интересными в Германии режиссерскими работами. Известный певец может приехать туда, чтобы сыграть какую-нибудь роль. Для его карьеры роль в Штутгартской опере будет гораздо важнее, чем партия Риголетто в одном из спектаклей Ла Скала.

— Почему многим оперным режиссерам так хочется поставить спектакль в Германии?

— Оперный театр в Германии можно назвать "режиссерским". Это театр жесткий, радикальный и концеп-

туальный. Думаю, это связано с двумя вещами: с типично немецким концептуальным сознанием, и тем, что Германия занимает первое место в мире по количеству оперных театров. Фактически они есть в каждом городе, даже если города находятся в десяти километрах друг от друга. В условиях жесткой конкуренции нужно все время придумывать что-нибудь, заставляющее публику посмотреть оперную постановку именно в этом городе. И начинаются состязания режиссеров. Если зрители после спектакля кричат режиссеру "Бу!", значит, у него в Германии большое будущее.

— Вам кричали "Бу!"?

— Я первый раз в жизни услышал, как в зале орут "Бу!", когда поставил в Германии "Травиату". Я подумал, что спектакль провалился, и было очень обидно — он мне нравился. Поэтому когда я уходил со сцены, меня трясло. А за кулисами директор театра поздравил меня с премьерой и сказал: "Дмитрий, ты можешь сделать у нас любую постановку! Выбирай оперу, которая тебе нравится!" Я был в шоке. Оказалось, что "Бу!" для немецких зрителей — это победа, прорыв.

— Правда ли, что в Германии не любят спектаклей, вызывающих слишком сильную эмоциональную реакцию у зрителей?

— Зрители боятся проявлять излишние эмоции. Они любят просто наблюдать за происходящим и анализировать. Поэтому в немецкой опере совсем другой тип голосов. Им нравятся певцы с очень чистыми, небольшими голосами и очень культурное пение, не окрашенное эмоциями. Но несмотря на это, моя "Травиата" вызвала у зрителей мощную эмоциональную реакцию. Вот такой парадокс. Один из критиков написал в рецензии: "Какое безобразие: в финале спектакля весь зал плакал. А потом в туалете стояла очередь заплаканных женщин, которые пытались привести в порядок свой макияж". Через несколько лет я случайно встретил этого критика и спросил, почему ему это так не понравилось? Он ответил: "В православных храмах очень много икон в золотых рамах, светильников, цветов. А в католическом — только каменные стены и одна картина, на которой концентрируется внимание

верующего. Вы сделали в "Травиате" православный храм. Судьба Виолетты заставила всех плакать, но зритель должен находиться на дистанции от того, что происходит на сцене". Я не согласился с ним, возможно, поэтому я ставлю оперы в Германии не так часто.

— Считается, что только в России сохранился репертуарный оперный театр. А на Западе собирают исполнителей на краткосрочные проекты...

— Это не так. Например, в Германии большинство оперных театров репертуарные. Иногда в Мюнхене или в Берлине приглашают звезд спеть ту или иную партию, но в каждом театре есть своя труппа. Мало того, в репертуаре оперного театра в Мангейме восемьдесят с лишним названий. Есть постановки, оставшиеся еще с послевоенных времен. Они идут раз в сезон или раз в два сезона.

— Чем отличается проект от постановки в репертуарном театре? В каком случае режиссеру легче работать?

— Для проекта отбирают лучших певцов. Но независимо от того, где я работаю, я чувствую разницу только в том случае, если репетирую с певцами или с хором "Геликон-оперы". Там уже выработан стиль, существуют определенные критерии. Когда я ставлю оперу, каждый знает, что можно делать, а чего нельзя. В этом случае работать намного легче.

— Вы ставили оперы в Канаде, в Германии, в Италии, в Испании и в других странах. Где у режиссеров меньше всего проблем?

— Если говорить о культуре подготовки и выпуска спектакля, то меньше всего проблем у режиссеров в Америке и в Канаде. Там другое распределение обязанностей, другая система репетиционной работы, и даже профсоюз там не мешает, а помогает. В американских театрах есть должность stage manager. Фактически это уникальный человек: он знает наизусть партитуру, сидит на репетициях с режиссером, знает все чертежи декораций и процесс их монтажа, — короче говоря, он досконально знает все, что связано с производством спектакля. Когда начинаются сценические репетиции, он каждый вечер, после окончания репетиции, проводит совещание с начальниками цехов, обслуживающих спектакль, и постепенно разрешает все проблемы, возникающие в ходе работы. С каждым совещанием проблем становится все меньше. И перед генеральной репетицией на вопрос, есть ли у них проблемы, примеры, костюмеры, пошивочный цех, осветители и монтировщики отвечают: "Проблем нет". Нашим режиссерам остается об этом только мечтать. На репетициях ассистенты режиссера фиксируют все, что он делает. А если певец на следующей репетиции встал не туда или не так синхронизировал фразу, режиссеру не надо делать замечания. Ассистент все заметит, запишет, его замечания наберут на компьютер, распечатают, и певец, совершивший ошибку, придя на следующую репетицию, увидит на примерном столике письмо: "Дмитрий просил вас на репетиции сделать то-то и то-то. Поэтому, пожалуйста, обратите внимание на ошибки, допущенные вчера, и больше их не повторяйте". В конце обязательно будет приписка: "Мы возмущаемся вашим талантом и желаем вам сегодня замечательной репетиции". В американском театре есть такая должность — production manager. Это директор спектакля. Он добывает спонсорские деньги для спектакля, запускает постановку и доводит работу до премьеры. В европейских и американских театрах есть человек, занимающийся кастингом. Люди этой профессии хорошо знают требования рынка, конъюнктуру, ездят на прослушивания по всему миру, ищут молодых талантливых певцов. Знают, в какой форме и в каком состоянии находятся звезды и кто чем занимается.

— Вы говорили о профсоюзах. Правда ли, что в Европе они очень сильно мешают режиссерам работать?

— Конечно, мешают. Например, по профсоюзным законам репетиция должна заканчиваться в 15.00. Ее останавливают, даже если мы репетируем финал "Травиаты" и Виолетта еще не успела умереть. Выйдет человек и скажет: "Репетиция окончена! До свидания!" И никто не задержится ни на минуту. Существуют дни, когда нельзя репетировать. Режиссер чувствует, что нужна репетиция, сцена пуста, но никто не нарушит запрет. Хотя, с другой стороны, эта ситуация подстегивает режиссера и не дает ему расслабляться. Но иногда из-за профсоюзных правил происходят странные истории! Я с этим столкнулся, когда ставил в Вене "Похождения повесы" Стравинского. В последней картине Том попадает в сумасшедший дом. В моем спектакле он сидел в загоне с высокой металлической решеткой. В этой сцене хор был одет в костюмы гномов (в Германии и в Австрии такие фигуры гномов любят ставить в садах). В финале, когда Том сходил с ума, гномы оживали и лезли вверх по металлической решетке. Репетиция была в самом разгаре, гномы лезли по решетке, и вдруг ко мне подходит профсоюзный лидер и говорит: "В контракте сказано, что мы имеем право подниматься вверх по вертикальной плоскости только на шестьдесят сантиметров. Артисты закричали: "Нам интересно репетировать, мы хотим залезть повыше". Но нам так и не разрешили этого сделать.

— И вы никогда не нарушали этих профсоюзных законов?

— Нарушал. В "Норме" в Сантандере была сцена, когда Мария Гудина, игравшая Норму, поднималась по лестнице вверх и должна была на высоте десяти метров переступить с одной конструкции на другую. Поставили декорацию, Мария стала подниматься, и тут началось такое! Прибежали буквально все. Начали кричать: "Это невозможно! Певца на огромной высоте без страховки переступает пропасть в полумраке. Если она упадет!" Профсоюзные лидеры стали забираться наверх. Никто не может дойти до конца: всем страшно. Я тоже пошел, поднялся на два метра по крутой лестнице, и меня тоже "оскопило". В конце концов, Гудина сказала мне: "Я на репетиции не буду переступать с одной декорации на другую, а в спектакле переступлю". И переступила. Был страшный скандал. А она сказала: "Меня вдруг повело, захотелось пройти дальше, и я пошла".

— Оперные певцы в интервью часто жалуются на режиссеров. То им не нравится концепция спектакля, то режиссер искажал идею композитора, то придумал мизансцену, в которой невозможно петь. У вас не возникало конфликтов с певцами?

— Нет. Конечно, бывает, что певец не может сделать то, о чем я его прошу. Это часто бывает с итальянскими звездами. Итальянский оперный театр — один из слабейших в мире. Поэтому что у них очень консервативное отношение к опере, всего несколько театров выпускают спектакли, где важен актерский талант певца. А в основном оперные спектакли больше похожи на спортивные состязания певцов: кто кого перепоеет. Мне кажется, задача режиссера — не насиловать своей концепцией, а заставить артистов поверить в то, что это они придумали свои сцены, а не режиссер. А если что-то совсем не получается, нужно прикрыть певца, помочь ему. Потому что если в спектакле что-то не удалось, виноват режиссер. Вот такой парадокс.

— Вам не кажется, что в нашем разговоре довольно много парадоксов?

— По-моему, в парадоксах больше смысла и энергии, чем в однозначности. Прямолинейность пафосна и од-

нобока.

Беседу вела
Ольга РОМАНЦОВА
Фото Ирины КАЛЕДИНОЙ