

Дмитрий БЕРТМАН:

Я человек из другой «каши»

9 октября премия Smirnoff-Букер объявит юбилейный шорт-лист (короткий список). Никто не знает, что туда войдет. Это большая тайна, но «Известиям» удалось взять интервью у одного из членов жюри этого года, постоянного возмутителя спокойствия (до сих пор, правда, лишь в области музыкального театра), главного режиссера театра «Геликон-опера» Дмитрия БЕРТМАНА.



НАТАЛЬЯ ЛОГИНОВА

— Как вы вошли в жюри Букера, да не простого, а юбилейного?

— Около года назад мне позвонил секретарь букеровского комитета Игорь Шайтанов.

— И что, вот так сразу согласились?

— Нет, взял время подумать.

— Наверное, мало времени взяли, раз согласились. Не знаете, на что себя обрекли. Будете как сумасшедший читать множество очень разных книжек. А потом, после любого решения жюри, наш брат-журналист или их сестра-критикесса скажет что-нибудь типа: этот Бертман, ну что он в современной литературе понимает?

— Мне звонили еще несколько раз, в конце концов я согласился. Иногда нужно выйти за пределы своего мира, для того чтобы привнести что-то новое в профессию. Это может быть мир литературы, художников, поп- и рок-культуры. Мы движемся в сторону синтетики, объединения разных жанров и направлений. Чем больше кусков информационного поля захватит каждое из искусств, тем богаче будут все.

— Что вы знали о Букере, когда соглашались войти в жюри?

— Знал, что это — престижная, чуть ли не главная литературная премия. Еще что-то слышал об Антибукере.

— А о так называемых «представителях общественности», то есть о людях не из мира литературы, входивших в разные годы в жюри?

— Слышал про Сергея Юрского. Знал про Аллу Демидову, она бывает у нас в театре и рассказывает, но я тогда на этом не концентрировался. В приглашении человека не из своей «каши»

есть определенный резон — это дает в результате более вкусный ассортимент. Я прекрасно понимаю, что мой голос мало что решит. Но я буду голосовать не как литературовед, а как нормальный человек, который любит литературу, — с позиции своих ощущений. В любом профессиональном жюри существует лоббирование: актеры, дающие премию актеру, не могут переступить через определенные границы. То же и у остальных. Я хорошо знаком с механизмами работы жюри на «Золотой маске» и конкурсе имени Чайковского. Было бы хорошо, если бы в их работе принимал участие человек из культуры, но — из другой ее отрасли.

— В пресс-релизе, который раздавали на букеровской пресс-конференции, вас называли театральным режиссером и критиком...

— Критик? Про меня? Вот это да! Я человек, который умеет только созидать и считает, что в искусстве абсолютно все имеет право на существование. Боюсь, что меня перепутали с Алексеем Париным, который действительно и критик, и театральный режиссер.

— Как продвигается ваше чтение? Хоть что-то уже понравилось?

— Очень понравился «Казус Кукоцкого» Людмилы Улицкой. Прекрасный русский язык. Все время хочется вернуться к прочитанному. Улицкая как бы инфицирует читателя, заставляет его думать после того, как книга закрыта. Я стараюсь делать то же в театре, давать такие эмоцио-



ОЛЕГ НАЧИКИН

Создавая свой последний скандальный хит — спектакль по опере Дмитрия Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», Дмитрий Бертман в последнюю очередь имел в виду ее литературный первоисточник

нальные вещи, которые не умрут в тот момент, когда закроется занавес, а будут жить, возможно, не один год. Вахтангов пришел к абсолютно новому жанру фантастического реализма. И у Улицкой реальные вещи происходят в нереальных мирах. Там есть сцены совершенно театральные. И полифония, как в музыке. Хотя, возможно, я что-то не так воспринимаю...

— А вас и позвали в жюри для того, чтобы вы воспринимали не так. Литературные критики, например, считают Ольгу Славникову очень сложной писательницей. А вы? Как вам «Бессмертный»?

— Сложно. Но в этом и интерес! Совершенно чудовишный быт — и то, что Станиславский называет «жизнь человеческого духа». Читается как детектив, на едином дыхании. Хотя захватывает и не сразу. «Война и мир» тоже захватывает не с первой страницы. Но гений Толстого

чувствуется сразу, недаром великий Петр Фоменко поставил именно начало «Войны и мира». Некоторые книги с первых страниц мертвы, скучны. Чтобы проверить себя, заглядываешь в середину, в конец, но предчувствия, как правило, не обманывают. У Ольги Славниковой дело не в сюжете. Художественность — на уровне документалистики. Нет надуманности. Хотя, с другой стороны, я с удовольствием прочитал «Кысь» Татьяны Толстой, где сплошная надуманность.

— То есть, как я понимаю, пока ваши симпатии — чисто «женские»?

— Получается, что так. Вообще, мне кажется, я пока не очень готов к разговору. Гад я такой.

— Не гад, а режиссер, у которого на носу премьера. И не чего-нибудь, а сложнейшего «Фальстафа». Вот такой вопрос: вы ставите Бизе, Верди, Чайковского, Шостаковича — и никогда

Мериме, Шекспира, Пушкина, Лескова? Вообще вы литературный первоисточник хоть как-то учитываете?

— Лишь в той степени, в какой его учитывал композитор. Естественно, я должен идеально знать литературный первоисточник, чтобы видеть то, что увидел композитор. Между прочим у Шекспира ведь нет такой пьесы — «Фальстаф». Есть «Виндзорские проказницы», «Генрих IV», «Хроники». Некий либретист делает то, что у нас бы назвали литературно-музыкальной композицией, и отдает Джузеппе Верди, к тому времени автору огромного количества шлягеров — такому Игорю Крутому своего времени. И у этого старца выходит шедевр, отрицающий все, сделанное им ранее. Потом, уже после его смерти, Верди будут отрицать версты — Пуччини, Масканьи и другие, но в этой очереди автор «Фальстафа» — первый. Если я доживу до старости, то хо-

тел бы вот так, как Верди, перечеркнуть все свои прежние установки. «Фальстаф» — это прорыв в XX век, в его клиповое мышление. И я ставлю эту оперу как клиповую, пусть зритель сам выстраивает логику, сам фантазирует, сам становится либреттистом.

— Но вы тем не менее подразумеваете, что он читал Шекспира?

— Я рассчитываю и на того зрителя, который читал Шекспира, и на того, который не читал. Оба должны быть одинаково удовлетворены. Спектакль — самостоятельное произведение искусства. Зритель приходит за эмоциями, а не на курсы повышения квалификации.

— Как бы вы отнеслись к попыткам переписать всем известные неудачные либретто? Один молодой оперный режиссер призывает на эту стезю Владимира Сорокина, Нину Садур и Николая Коляду. А кого бы хотели увидеть в этом качестве вы?

— Переписывать либретто — полный абсурд. Либретто — это план фантазии композитора, оно важно в момент написания оперы. Если здания лишить фундамента, каким бы он ни был, оно обрушится. Текст оперы, ее мысль — это музыка. У нас был педагог Евгений Алексеевич Ахулов, дирижер, который работал с Немировичем-Данченко. Он брал неизвестную оперу и заклеивал текст. А мы должны были по музыке восстановить сюжет. И все основное совпадало: Какие-то отдельные обстоятельства могли не совпасть, можно было потерять какого-то второстепенного персонажа. Но определить, что произошло и кто кому тетя, можно сразу. При хорошем композиторе-драматурге. Текст в опере вообще не важен. Если я ставлю зарубежную оперу, то должен так увлечь зрителя действием, чтобы он смотрел на сцену, а не на субтитры. А если требуется перевод, значит, я плохо поставил. Самые главные события человеческой жизни происходят в молчании. А музыка помогает молчать. Или понять так, как надо. Вот Лиза в «Пиковой даме» поет Герману: «Уйди-те». Но Чайковский написал это так, что мы понимаем: не уходи, останься. И в этом кайф.

Юлия РАХАЕВА