

1997 - 4098. (1997) - с. 10

Д. Бертман: Жизнь сейчас, конечно, сложная, но я по знаку Зодиака — Скорпион. И театр, мне кажется, тоже. Нам нужны какие-то препятствия, чтобы их преодолевать. От этого появляются силы.

За последние два года мы существенно изменили категорию зрителей, так как театр стал более дорогим, менее доступным. Билет стоимостью 150 тысяч рублей, безупречно, дорог. Но в театре всего 300 мест, и их надо окупать. Поэтому театр стал аккумулировать публику определенного ранга, более состоятельную. Это и хорошо, и плохо.

Хорошо, потому что к нам стали ходить новые люди. И эта публика, более специфическая, тоже втягивается в жизнь "Геликона", и не только из-за престижа. Поскольку мы располагаемся в самом центре столицы, многие посольства, банки покупают ложи на сезон.

Плохо, потому что отсекается часть музыкальной публики, "простые" любители оперы, которые не могут позволить себе купить дорогой билет. Но мы думаем о таких зрителях и даем для них бесплатные спектакли. К тому же в театре есть негласный принцип: мы все равно стараемся пропускать сдвоенные меломаны. Ставим дополнительные ряды. И наши зрители знают, что те, кто пришли — попадут. Наш зал обладает уникальной способностью "растягиваться".

За последние два года театр столь же резко изменил стиль производства — выпуска спектаклей. 80% технологии мы позаимствовали у Запада. Я этого не стесняюсь и считаю, что не надо бояться заимствовать — тем более наше театральное российское дело давно уже не на столбовой дорожке, а на проселочной.

В чем-то нам сразу стало легче. Наш театр молодой, изначально все работало на срочных контрактах, и поэтому у нас нет балласта. Со всеми работниками театр заключает контракт на год, потом он продлевается. Это хороший стимул к работе. Что касается собственно выпуска спектаклей, то все планируется заранее — декорации и костюмы делаются к началу сценических репетиций.

— **Как это удается?**

— Точно все расписываем по дням. Это позволило в сезоне 1996/97 выпустить новую версию "Кармен", спектакли "Евгений Онегин", "Снежная королева", "Кофейная кантата" Баха. К концу сезона выпустили "Дон Паскуале" и отрепетировали "Царскую невесту", премьерой которой открыли нынешний сезон. Получается, что каждый рабочий месяц у нас выходит новое название.

Такой стиль работы удобен и для певцов. Они заранее знают, какие у них спектакли в следующем сезоне. Артисты планируют свою жизнь и творчески, и экономически. Могут заключать контракты с другими театрами в стране и за рубежом. Все контрактные отношения наших певцов идут через гастрольное бюро, и театр выступает гарантом того, что все обязательства будут выполнены.

— **Кто занимается гастрольной деятельностью самого театра?**

— Права на зарубежные гастрольные театры принадлежат театральному агентству А. Гусева в Госконцерте. Выступлениями по стране и СНГ занимается продюсерское агентство "Мосфильм—Медиа". Мы хотим эту сторону нашей деятельности отдать профессионалам, чтобы все работало без сбоев.

— **Как строятся взаимоотношения театра с прессой?**

— Также по западному образцу. У нас есть пресс-бюро, его руководитель. Мы проводим пресс-конференции, на которые собираются корреспонденты, обсуждают, задают острые вопросы. И "вы-плеск" статей о нашем театре тоже не случаен.

— **Что Вам нравится и что не нравится в сегодняшней прессе?**

— Не нравится, когда в театр приходят с воинствующей установкой и смотрят спектакль заранее с позиции отторжения. Не нравится, что в тень уходит профессиональная пресса. Я понимаю, что это связано прежде всего с малым количеством специальных изданий. Я могу понять главного редактора какой-ни-

будь газеты, которому нужно, чтобы его газету покупали, чтобы на нее подписывались. Для этого материал должен быть понятен массе, а не избранному числу специалистов. Вот и получается, что если критика профессиональная, без налета скандальности, то статья интересна далеко не всем. Поэтому журналисты и стараются дать такое, чтобы стал интересен не столько спектакль, о котором пишут, сколько факт написания статьи. Журналистика повернулась в сторону того, чтобы просто себя показать.

На пресс-конференции, посвященной "Кармен", один журналист предложил: "Вы бы дали Эскамильо сотовый телефон". Тут была, конечно, доля шутки. На самом же деле часто критики не хотят разбираться в том, что сделано и начинают предлагать свои решения. А надо войти в мой прием и уже изнутри критиковать, если где-то что-то нарушено и не сходятся концы с концами.

реотипы в собственном сознании), и к зрителям, и к критикам. Сегодня есть еще одна опасность, когда восприятие спектакля идет только по внешнему ряду, когда не учитывается действительность интонации, мизансцены, то есть всех тонкостей, которые всегда были присущи русскому театру. Конечно, в этом есть определенное влияние современных тенденций, когда дизайн подменяет сценографию. Поветрие модное, но это только для нас новинка. На Западе — это 70-е годы. Куда как просто поставить на сцене какой-нибудь куб или нехитрую конструкцию.

— **... которая чаще всего очень недолго работает.**

— Она и не может работать долго, во всяком случае, на сцене. Оперный театр — искусство образное, у дизайнеров получают чаще всего усредненные декорации, в которых можно сыграть и "Травиату", и "Евгения Онегина". Это уже не нормально.

он не приспособлен изначально для театра?

— У всех нас в театре ощущение, что дух княгини Шаховской живет в этом доме и нам помогает. Может быть, ей нравится наш театр? Во всяком случае, мы постоянно что-то находим. Возникают новые помещения, открываются новые возможности, и это подталкивает нас к новым идеям. Площадка, конечно, сложная, но в то же время интересная. Сейчас мы углубили сцену, появился еще один выход на нее. Что касается отсутствия ямы, то в этом варианте есть своя прелесть. К нам приезжали французские телевизионщики снимать "Кармен" и отнеслись к такому расположению оркестра — непосредственно между залом и сценой — как к достоинству. Ты как будто сидишь внутри оркестра и воспринимаешь не только сценическую драматургию, но и драматургию тембров. Но мы, конечно, будем делать все воз-

"Аиды". Но все равно надо было найти что-то новое, чтобы не повторять пройденного пути. Я, например, не буду себя уважать, если повторю какую-нибудь мизансцену. Для этого надо изучать то, что было. Поэтому я не стесняюсь смотреть видео, ходить в театры. Я считаю, глупо не смотреть, не видеть и только выискивать "свое". Может быть, это давно уже и не "твое". Мне кажется, очень важно обогатиться тем, что уже сделано. Люди ведь работают, тратят свои жизни, и нельзя к этому относиться небрежно.

— **Из чего же возникают идеи: из этого вихря или еще из чего-то?**

— Прежде всего — из наблюдений. Может, это банально, но я считаю, что это очень важно для режиссера. Безусловно, очень важна фантазия, но также важны и наблюдения. За людьми, за поступками, за улицей — за всем. Это для меня главная подпитка. И чем больше впечатлений, чем больше "ожогов", тем больше шансов у фантазий.

Если говорить о технологии работы с актером, то "богами" нашего театра являются Станиславский, Шаляпин — у нас много внимания уделяется работе над действенной интонацией. И Михаил Чехов. На репетициях мы делаем упражнения по Чехову, у нас проходят занятия по энергетическому тренингу.

В последнее время я заинтересовался Вахтанговым, его новым жанром "фантастическим реализмом". Мне кажется, это очень близко опере как виду искусства. Потому что опера — это всегда фантастическая любовь, фантастическая ревность, но как бы в реальности.

— **Как происходит пополнение вашей труппы, и нуждается ли в этом театр, ведь от вас практически никто не уходит?**

— Наша модель в этом смысле похожа на модель Мариинского театра. Те, кто уже чего-то достигли, много ездят, подолгу отсутствуют, но поют в театре обязательно. Им на смену приходят другие и начинают работать. Считаю, что это нормально. Я в этом смысле человек не тоталитарный, не "ревную" певцов к другой работе, и если мне показывают контракт, я отпускаю, потому что у каждого своя жизнь, своя карьера.

У нас в театре прослушивают много певцов. Если раньше я слушал всех, то сейчас просто физически не могу этого делать. Если срочно надо кого-то заменить, то мы знаем где искать, поскольку вертимся в одном круге. Надо сказать, что во время конкурса в театр я прошу не только петь, но даю сразу актерскую нагрузку. Например, исполнить одну и ту же арию с тремя разными задачами. Таким образом, сразу проверяю восприимчивость человека к творческой работе. Если пытается что-то сделать, он мне интересен. Это касается не только солистов, но и артистов хора. Хор в нашем театре — цементующее звено. Наш театр маленький, все как на ладони. И если в хоре хоть у одного человека равнодушные глаза, то это очень плохо. Ведь смотрят не только на того, кто поет, но и на того, кто слушает, а хору на сцене приходится много слушать. Есть и еще одна особенность нашего хора: все артисты — дирижеры-хоровики (это является условием приема). В хоре нет ни одного вокалиста, и поэтому нет ни одного "обиженного". Наши хористы — люди четкой организации, с удовольствием занимающиеся актерским мастерством, танцем, сценическим движением. Есть у нас хоть и маленькая (семь человек), но все-таки балетная труппа.

— **Все маленькое, но всего уже много?**

— Да, со всеми службами — 250 человек, а выездной состав на гастроль — сто.

— **Некоторое время назад я у Вас спросила, чего бы Вы хотели пожелать себе и театру. Вы ответили: "Никогда не стареть, оставаться молодыми". Пожелание остается в силе?**

— Конечно. А еще — не уставать. Тогда и останемся молодыми: я и мое единственное детище, театр "Геликон".

Дмитрий БЕРТМАН: "Нам нужны препятствия, чтобы их преодолевать".

Дмитрий Бертман, художественный руководитель театра "Геликон-опера" — род. в Москве в 1967. В 1983 поступил в ГИТИС. Режиссерскую деятельность начал будучи студентом. Первые спектакли поставил в профессиональных театрах Москвы, Твери, Сыктывкара, Одессы. Закончил курс проф. Г. Ансимова, учился в аспирантуре под руководством М. Ошерковского, проходил стажировку в Зальцбурге (Австрия).

В 1990 создал в Москве театр "Геликон-опера", которому в 1993 присвоен статус Государственного.

С 1994 по настоящее время Дмитрий Бертман ведет мастер-класс в Бернской оперной студии, где преподает театральную технику К. Станиславского, М. Чехова, Ф. Шаляпина, проводит практический цикл по биомеханике Вс. Мейерхольда. С 1996 ведет курс режиссуры музыкального театра в РАТИ. Член Союза театральных деятелей России, председатель секции творческой молодежи Центрального дома искусств.

Заслуженный деятель искусств России (1997).

ПОСТАНОВКИ

- 1985 — Чайковский. "Иоланта"; Римский-Корсаков. "Боярыня Вера Шелого" (оперная студия ЦДМ).
- 1986 — Римский-Корсаков. "Кашей Бессмертный"; Пуленк. "Человеческий голос" (оперная студия ЦДМ).
- 1987 — Рашелл. "Черепаший день" (Калининский театр драмы).
- 1988 — Улановский. "Золотой цыпленок" (Музыкальный театр Коми АССР); Моцарт. "Волшебная флейта" (учебный театр ГИТИСа).
- 1989 — Гершвин. "О тебе я пою" (Одесский театр музыкальной комедии).
- 1990 — Бортнянский. "Квинт Фабий" (Театр "Форум"); Стравинский. "Мавра"; Хиндемит. "Туда и обратно" ("Геликон-Опера").
- 1991 — Прокофьев. "Маддалена"; Римский-Корсаков. "Кашей Бессмертный" ("Геликон-Опера").
- 1992 — Прокофьев. "Гадкий утенок"; Моцарт. "Аполлон и Гиацинт" ("Геликон-Опера").
- 1993 — Леонкавалло. "Паяцы"; Чайковский. "Ундина" ("Геликон-Опера").
- 1994 — Пуленк. "Человеческий голос"; Римский-Корсаков. "Моцарт и Сальери" ("Геликон-Опера").
- 1995 — Верди. "Травиата" ("Геликон-Опера"); Чайковский. "Пиковая дама" ("Геликон-Опера"); Уэксфордский оперный фестиваль, Ирландия).
- 1996 — Верди. "Аида"; Штраус. "Летучая мышь"; Бизе. "Кармен" ("Геликон-Опера"); Чайковский. "Пиковая дама" (Бейрут, Ливан); Чайковский. "Евгений Онегин"; Пуччини. "Богема" (Уэксфордский оперный фестиваль, Ирландия).
- 1997 — Чайковский. "Евгений Онегин"; Римский-Корсаков. "Царская невеста" ("Геликон-Опера"); Даргомыжский. "Русалка" (Уэксфордский оперный фестиваль, Ирландия).

— **Каково Ваше личное отношение к критике, которая не нравится?**

— Раньше я обижался на то, что не поняли, не заметили или незаслуженно обидели актера. А теперь на такую критику я просто не реагирую.

— **Но вообще-то есть потребность в критике как таковой? Может она помочь самому на что-то взглянуть под другим углом?**

— Конечно, потребность есть. В журналистике есть и свои положительные моменты, оперативность выхода материала, определенная свежесть ощущений — сиюминутные, вчерашние, даже если импульсивное, эмоциональное начало порой перехлестывает. Очень важно, какие люди этим занимаются. А сегодня чаще всего интеллигентные, добросовестные отходят в сторону, чтобы не участвовать в газетных дразгах. А порой такого человека просто не печатают, если он пишет слишком спокойно, а главное — нескандально. Я понимаю, профессия критика не очень сладкая: все время надо критиковать, а нередко это пустая трата энергии.

— **Что вам кажется самым сложным в вашей деятельности?**

— Прививание стереотипов. Это очень трудно. Это относится и к самим художникам (мне всегда очень интересно преодолевать сте-

— **Конечно, хочется, чтобы у каждого спектакля был индивидуальный образ, что нисколько не противоречит современности взгляда. И сценография должна работать на спектакль.**

— Да, и для меня это как раз один из критериев: в этой декорации можно сыграть одно, а другое уже нельзя. Все ненужное для конкретного спектакля должно быть отсечено. Сейчас дизайн в широком смысле слова (как что-то абсолютно внешнее) очень часто встречается и в режиссуре, и в вокале. Иногда он становится самоцелью, и это превращает искусство в спортивное состязание или в конкурс звука и света.

— **Наверное, это не так страшно. Нам надо переболеть тем, чего мы еще не видели. Тем более, что русский театр ко всему восприимчив и быстро все "переваривает".**

— Да, но обидно: то, что мы имеем и чем пользуется весь мир, сами не ценим.

— **Мы начали разговор с производственных проблем и, что вполне естественно, перешли к творческим, поскольку они все же главные. Хотя в вашем театре они переплетаются особенно тесно, ведь вы зависите от помещения, прекрасного помещения, с чудесной аурой. Но ведь**

можно, чтобы усовершенствовать наше помещение.

— **У вас за последние годы сменился не только зритель, но и репертуарная политика. Каковы причины этого?**

— В каком-то смысле эта перемена — признак коммерциализации, и я не боюсь в этом признаться. Театр ведь не может существовать без зрителя, и мы почувствовали, что именно зрителя сейчас больше всего интересует классический репертуар. Нас можно было бы упрекнуть, что мы "как все" ставим классику. Но это не так. Мы прошли большой период оперы XX века. Мы с нее начали. Ни "Мавра", ни "Блудный сын", ни "Маддалена" — они у нас шли в один месяц — нигде не ставились. В других театрах опера XX века возникала эпизодически, а у нас на ней строился весь репертуар.

Поворот произошел после "Паяцев". Мы это почувствовали. На все предыдущие спектакли приходили специалисты, друзья. Смотрели и уходили. А на "Паяцах" были все новые и новые люди. И мы поняли, что публика с удовольствием придет на классику (хотя для нас-то "Мавра" сложнее, чем "Травиата"). Кстати, и классику мы ставили ту, которая в Москве практически не шла. Нигде нет "Кармен", до недавних пор не было

