

## ДЕВЮ

**«Я всегда ощущал фальшь склепа, в который замуровывают Радамеса и Аиду, потому что склеп все равно со стороны зала открыт. Они должны задохнуться, принять мученическую смерть, но представить себе это сидя в зрительном зале очень трудно»**

Режиссер Дмитрий Черняков — Газете

персона



Дмитрий Черняков: «Каждый мой спектакль должен стать для меня в идеале машиной для выработки гормона радости» Фотограф: Максим Тресков

## «Мне всегда не нравится то, что я делаю в настоящий момент»

Дмитрий Черняков — Газете

В Новосибирском академическом театре оперы и балета прошла премьера «Аиды» Верди. Спектакль поставил и оформил Дмитрий Черняков, в последнее время стремительно набирающий вес и известность в театральных кругах. После спектакля с режиссером встретила Гюляра Садых-заде.

Судя по постановке, у вас прекрасный контакт с дирижером Теодором Курентзисом. Вы вместе разрабатывали концепцию спектакля?

Я всегда мечтаю о работе, где включенность дирижера в то, что делаю я, была бы полной, а взаимопонимание со мной, режиссером, — безусловным. У Теодора уже были свои взгляды на «Аиду» и опыт интерпретации в московском «Геликоне». Я видел тот спектакль: конечно, музыкальная сторона в нем никак не была соотносима со сценической. Сама по себе интерпретация была убедительна, но в контакт со спектаклем не входила, развиваясь самостоятельно и параллельно сценическому тексту. Мне же хотелось, чтобы в нашей новосибирской постановке не возникало даже вопроса о том, что музыка и сценическое действие — это две не соприкасающиеся друг с другом материи. На начальной стадии постановки я проговорил с ним, наверное, часов шесть, шаг за шагом рассказывая, что и как я представляю в будущем спектакле. Мы обсуждали каждый момент, я описал содержание буквально каждого эпизода, каждого жеста...

Просили ли вы дирижера конкретно — тут сыграть очень тихо, здесь затянута пауза?

Нет. Я обычно стесняюсь просить дирижера о чем-то конкретно музыкальном — ведь это означает вторгаться в чужую область. Все-таки имя дирижера пишется первым в оперной афише, и в опере он считается главным. Я считаю, что именно дирижер делает музыку, а опера, как известно, может существовать независимо от сценического действия. И у меня есть давнишний такой

комплекс: я боюсь просить дирижеров играть, например, более ритмично или затянута паузу. Мне кажется неприличным давать советы дирижеру насчет тонкостей интерпретации, изменения темпов или музыкальной выразительности. Хотя, с другой стороны, я иногда замечал, что дирижеры не стесняются корректировать работу режиссеров или публично — на репетициях — обсуждать происходящее на сцене.

Но хотя бы темпы вы с Курентзисом проговаривали?

Нет, не проговаривали. Мы обсуждали не темпы и не технологию, а содержательные моменты постановки. Мне хотелось, чтобы музыка Верди не просто красиво звучала, ласкала слух, была динамично и ярко сыграна. Эти аспекты дирижерской работы мы в беседах не затрагивали. Во главу угла ставились сущностные задачи исполнения.

Коснемся нескольких постановочных моментов, которые хотелось бы прояснить. Аида в спектакле — скромная серая мышка, незаметная и тихая; это непривычно. По сложившейся традиции мы экстраполируем образ страстной и сильной эфиопки-принцессы, ничем не уступающей в силе характера Амнерис, на образ, реально выписанный Верди. Быть может, автор действительно замысливал его несколько иначе... Просто Аиду всегда поет драматическое сопрано с определенным набором физических параметров: это, как правило, женщина с сильным голосом, с сильным характером. Но сила не всегда проявляется через

импульсивность и внешнюю порывистость, страстность, экзальтацию. Иногда сила проявляется через терпение.

Другой момент: ритуал посвящения Радамеса в храме скрыт от глаз зрителя. Когда герой в иступлении буквально выламывается из узкой щели входа, а его затаскивают обратно, что же там с ним происходит? Почему, выйдя, он пытается бежать, протестует, набрасывается на сторожей?

Для Верди все ритуалы, введенные в оперу, имели чисто декоративное значение. Опера писалась с открытием Суэцкого канала, и, разумеется, ее украсили всей псевдоегипетской экзотикой, какой только могли. Насытили невероятным количеством древнеегипетского китча в самых разнообразных вариациях. Понятно, что никаких вопросов духа в сцене посвящения Радамеса не поднималось всерьез. Понятно, что таинственный смысл религии позапрошлой цивилизации давно утрачен, улетучился и не имеет никакого отношения к духовному «сейчас». Верди не занимался здесь вопросами диалога с Богом, сцена носила подчеркнuto декоративный характер. Мне же важно то, чтобы каждый момент постановки был осмыслен, работал на общую идею. И обязательно нужно было показать, как меняется Радамес на протяжении оперы. Ведь в первых сценах Радамес никакой еще не военачальник, не командующий, и вообще не воля по своей природе. Он просто начальник охраны, «начальник дворцовой стражи». Главный жрец Рамфис, естественно, знает о чувствах царской дочери Амнерис к Радамесу. Благодаря этому и решается вопрос о назначении Радамеса полководцем. На этом строится его политический расчет. И когда на площади объявляется имя избранника, у всех реакция недоумения. Хор восклицает: «Радамес? Радамес? Радамес?» Весть летит от одной группы хора к другой, и все как бы пожимают плечами: с какой стати именно Радамес, если есть много других, гораздо более достойных?

Такой вот «киндер-сюрприз». В назначении Радамеса кроется политическая интрига. А для него самого это момент невероятного тщеславия. Практически за одну секунду он взлетает в истоблицимент, возносится в высшие круги власти.

Но для того чтобы он пошел на эту войну и выполнил свое предназначение, его нужно перековать. Условно говоря, он должен пройти какую-то инициацию, посвящение. А в структурах нашего спектакля подобное посвящение — это некая процедура, в результате которой обычный человек превращается в агрессивного воителя-зомби. Он должен дойти до такого отрешения от всего человеческого, быть доведен до такой степени озверения, чтобы идти на войну и сражаться, убивать — не глядя, кто перед ним. Жажда войны и убийства должны стать его биологической потребностью. Для этого людей, воевавших во Вьетнаме, накачивали психотропными средствами. И Радамес уходит на войну примерно в таком же состоянии. Он уже готов убивать, сражаться. Произошла некая переплавка человека в существо для войны. Верди в данной сцене говорит об этом. Вся сцена написана так, что Радамес интонационно все время борется с заданной пресуоющей музыкальной жрецов. Он все время поет тесситурно выше, сопротивляется, перебивает, вторгается, поет поперек. В нем еще бунтует человек. Слово он, как Самсон, рвет какие-то невидимые цепи, стяжки... Перемена, происходящая с ним по возвращении, ужасна. Он возвращается таким, будто побывал в аду. Его система ценностей разрушена, он потерял: непонятно уже, где свои, где враги. Жалко и тех и других, побежденных.

В финальных сценах те, кто воплощал государственный порядок, разбиты и уничтожены. Они вынуждены покинуть это место, потому что оно заражено. Идет эвакуация. Радамеса оставляют связанным посреди площади именно поэтому, что местность заражена (видимо, радиацией) и шансов остаться в живых

у него нет. Его обрекают на смерть, но не замуровывают — наоборот, он сидит на площади...

Я всегда ощущал фальшь этого склепа, куда замуровывают Радамеса и Аиду. Потому что склеп все равно со стороны зала открыт. То есть они должны задохнуться, принять мученическую смерть, но представить себе это сидя в зрительном зале очень трудно.

Одновременно с премьерой «Аиды» в Новосибирске на «Золотой маске» в Москве шел ваш же спектакль «Двойное непостоянство». В оперной афише «Маски» значатся ваши «Похождения повесы». Каковы прогнозы, какие «Маски» ожидаете получить?

Если бы от меня зависело распределение наград, я, безусловно, вручил бы приз за главную женскую роль в опере Елене Вознесенской. Я очень доволен тем, как мы с ней работали на «Повесе». Она замечательная актриса — чувственная, тонкая и сложная.

Она вылепила с вашей помощью образ нежной, хрупкой, терпеливой и всепрощающей девушки, чем-то схожей с вашей нынешней Аидой. Это что, ваш идеал женщины?

Специально я сродство не выстраивал — так получилось. Наверное, это как-то бессознательно получается. Когда пишешь, не задумываешься ведь, каким почерком выведишь букву «у» или «я». Но всегда пишешь ее одинаково, по-своему.

Нет, тут аналогия не проходит. Дело не в почерке, а в ценностных ориентациях. Значит, вы считаете, что женщина в идеале должна быть такой. Ну, может быть.

Что вы ощущаете, когда принимаетесь за новый спектакль?

Да не знаю. Мне всегда не нравится то, что я делаю в настоящий момент. И я всегда думаю, что прежние работы получались лучше, интереснее. А сейчас я делаю что-то невероятно провальное, неискреннее, беспотанное. И думаю: ничего, это у меня сейчас плохой период в жизни, стресс. И мечтаю избавиться от этого состояния. Каждый раз во время работы возникает мысль, зачем я вообще сюда приехал, зачем всем этим занимаюсь... Наверное, я потом пойму, что «Аида» в моей жизни тоже была очень важным этапом. А сейчас, сразу после премьеры, я просто очень рад, что все это как-то закончилось.

Многое значит психологическая атмосфера, сложившаяся в том или ином театре. В этом смысле в провинции работать, наверное, легче?

Не сказал бы. Все зависит от конкретного театра. Например, работу над «Повесой» в Большом театре я вспоминаю очень тепло — мне она была в радость. Были, конечно, и тяжелые моменты. Но в целом все складывалось удачно. Сейчас я практически со всеми солистами, с которыми работал над «Повесой», поддерживаю дружеские отношения. То есть у нас неформальные отношения, нетипичные для отношений «режиссер — певец», которые приняты в этом огромном театре, театре-империи.

Может, это оттого, что ваши солисты не входят в основной состав труппы Большого? Ведь практически все солисты на постановке «Повесы» были набраны со стороны...

Ну, наверное, поэтому. И еще потому, что мы делали спектакль не на основной сцене, а в филиале, вдали от основного процесса. Паслись на «вольных полях», так сказать. Да и Стравинский нетипичен для репертуара театра.

Намечаются какие-то постановочные планы в Большом театре?

Пока нет. Но мы сохранили очень хорошие отношения. Может, в будущем и появятся планы.

Над «Аидой» вы работали совместно с драматургом Алексеем Париним. Такая форма работы в отечественных оперных театрах еще не стала нормой, в отличие от Запада. У вас явно сложился неплохой творческий контакт

с ним — как я понимаю, еще со времен «Молодого Давида». Как развиваются ваши отношения?

Над «Давидом» мы вместе не работали, познакомились только на постановке. Парин был автором либретто «Давида», опера была написана года за четыре до того, как ее решили ставить в Новосибирске. Первой нашей совместной работой стала *Così fan tutte* Моцарта, которую мы делали вместе с Дмитрием Бертманом на фестивале в Людвигсбурге в Германии. В Германии принято, чтобы в каждом оперном театре был человек, занимающийся драматургическо-литературной работой. Сформулировать словесно, чем он конкретно занимается, очень сложно, потому что в России слово «драматург» означает «автор пьесы». И мы долго думали, как же назвать функции Парина в постановке — «литературный консультант»? Но это как-то очень по-советски звучит. Так ничего и не придумали и решили: пусть будет, как в Германии. И в буклете значится: «драматург».

А в Германии драматург — это человек, с которым постановщики занимаются анализом произведения, обсуждают сцены, культурный и исторический контекст постановки и произведения. Условно говоря, драматург — это «третий глаз» постановщика.

Вы напряженно работаете над каждым спектаклем, заказами не обижены. Хотите все успеть?

У меня нет такого желания. Я никуда не спешу. Я стремлюсь к тому, чтобы сделать каждый момент моей жизни максимально полным. Для меня ценно то, что происходит со мной «здесь и сейчас». И все, что происходит, должно доставлять мне радость. Каждый мой спектакль должен стать для меня в идеале машиной для выработки эндорфина, гормона радости. Если это не получается, мне мучительно плохо, не могу так жить. И тогда мечтаю о том, чтобы работа сорвалась по любой причине — театр закрылся, взорвался, сгорел, крыша у него слетела... Иногда готов все послать. То есть я не воспринимаю режиссуру как некую работу. Если я начинаю ее воспринимать как трудовую деятельность, то становлюсь ленивым и безвольным. Но мне ведь приходится доводить все свои работы до конца. Все бросить — это мое желание, мое отношение. Тем не менее я заставляю себя продолжать.

То есть некую ответственность вы все же ощущаете — понимаете, что, если взялись, нужно тянуть до конца? Конечно. А мои слова о том, что было бы хорошо, если бы работа доставляла мне неизъяснимую радость, — так это возможно лишь в идеале.

газета

### собиранель «Масок»

Дмитрий Черняков — коренной москвич, выпускник ГИТИСа. За последние годы поставил множество спектаклей в Москве, Петербурге, Самаре, Калининграде, Казани, Омске, Вильнюсе. Опера Кобекина «Молодой Давид», поставленная им в Новосибирске в 1999 году, была номинирована на «Золотую маску» и получила премию «За лучшую мужскую роль в оперном театре». Спектакль «Сказание о невидимом граде Китеже» в Мариинском театре получил «Золотые маски» по двум номинациям: «За лучший спектакль» и «За лучшую работу режиссера» (2002). Летом 2003 года спектакль с триумфом прошел на гастролях театра в Метрополитен-опера. Последние работы режиссера — «Двойное непостоянство» по пьесе Мариво (Новосибирский молодежный театр «Глобус») и «Похождения повесы» Стравинского (Большой театр) — вошли в афишу текущей «Золотой маски» и заявлены в номинациях «Лучшая работа режиссера», «Лучший оперный спектакль» и «Лучшая работа сценографа». В 2003 году Чернякову вручена Международная премия имени К.С. Станиславского за постановку оперы «Похождения повесы» и пьесы «Двойное непостоянство».