



Дмитрий Черняков — Газете

Дмитрий Черняков никогда не мечтал поставить «Повесу», но считает, что эта опера — удачный выбор для Большого
Фотограф: Игорь Захаркин/Газета

“я ставил “Путь развратника”, а не “Похождение повесы”

Газета — 2003 — 20 февр — с. 15

Сегодня премьера «Похождения повесы» Игоря Стравинского в Большом театре. В качестве режиссера и сценографа был приглашен Дмитрий Черняков, известный нашумевшим «Китежем» Римского-Корсакова в Мариинке. С Дмитрием Черняковым встретился корреспондент Газеты Илья Кухаренко.

Известно, что Стравинский вдохновился на написание «Похождения повесы» знаменитым гравюрным циклом Хогарта. Значит ли для вас, для этой постановки что-либо этот изобразительный ряд? Не значит ровным счетом ничего.

Больше комментариев не будет?

Могу объяснить подробнее, хотя мне это не очень интересно. Они не слишком-то много значат и в контексте того, что у Одена со Стравинским получилось. Это было лишь импульсом. Как известно, Стравинский в Чикаго увидел эти гравюры и решил, что может выйти неплохой сюжет для оперы. Потом ему посоветовали обратиться к Одну. И, судя по хронике, которая есть, кажется, в книге Роберта Крафта, Стравинский Оден слушался. Все, что есть содержательного в этом либретто, придумал Оден. Собственно, сама опера ушла от той социологической заостренности, очень выразительной, но несколько прямолинейной, которая есть у Хогарта. Я хотел быть верным оригиналу, а для меня в этой ситуации оригинал — это партитура Стравинского, а не гравюры.

Мне бывает очень важно узнать все о том, как произведение писалось, а потом я стараюсь выкинуть собранную информацию из головы и воспринимать сочинение как анонимное. Или как если бы оно не было написано человеком, а существовало само по себе. Я вроде бы присваиваю себе авторство, и мне так легче быть более смелым. Поначалу я всегда осторожничаю — особенно если сталкиваюсь с новым и не очень знакомым произведением. «Повеса» как раз был таким случаем. Не могу сказать, что до того, как возникла идея, я страстно мечтал поставить Rake's. В списке навязчивых идей у меня, пожалуй, стоят другие произведения, но не Rake's. Мне просто показалось, что это удачное произведение в ситуации моих отношений с Большим театром и для репертуарной истории Большого театра, в котором из XX века идут, по-моему, лишь две прокофьевские оперы.

Так как все быстро и стремительно заворачивалось и работа началась почти в авральном темпе, в который попадаешь обычно за две-три недели до спектакля, мне жаль, что я не прожил с этим текстом большего количества времени.

Насколько я знаю, была дилемма: на русском языке исполнять оперу или на английском. Каковы «за» и «против»?

Существует традиция исполнять оперы на языке оригинала. Но поначалу у меня были сомнения: в пользу английского языка была стилистическая корректность звуковой среды. Потому что русский текст не совсем правильный. Этот перевод сделала в конце шестидесятых Наталья Рождественская — мать Геннадия Рождественского. Вероятно, специально для спектакля Камерного театра Покровского, а может, и раньше. Он очень ладный, но иногда сознательно игнорирует то, что есть в английском тексте. Даже название — «Похождение повесы» — не совсем верное. Види-

мо, правильнее было бы перевести как «Путь распутника» или «развратника» — более зло и резко. А «Похождение повесы» — это такое причесанное, напояженное советское название. Даже разница между «путем» и «похождением» тоже демонстрирует разное отношение к категории времени, что ли. Но менять название после сорокалетней русскоязычной истории было уже поздно. Да и на всех языках эта опера называется по-разному — везде есть эти тонкие, но ощутимые различия: повеса, распутник, сластолюбец, либертин и так далее...

В пользу русского языка все-таки то, что это неизвестное сочинение, которое знают здесь только специалисты. Я смотрел на публику, которая приходит на Новую сцену, — она ничем не отличается от публики, заполняющей Большую. И я думаю, что существует проблема коммуникации, и я даже стараюсь так пространственно оформить все титровое ведомство, чтобы зритель смог воспринимать титры как часть спектакля.

Забавно, что один мой русский знакомый, который пел партию Трулава в Вене, сказал, что трудности с пониманием языка в этой опере существуют и у самих англичан. Может, это свойство письма Стравинского. Безуспешно взвешивая плюсы и минусы обоих решений, я положился на судьбу, или, если угодно, на театральную конвенцию, которая предлагает исполнять все на языках оригиналов...

Английский язык в музыке воспринимается как язык поп-культуры, ну джаз в крайнем случае, но никак не оперы — есть ли в спектакле некая игра с масс-медийностью самого языка?

Это правда. Все, кто слышал, как наши певцы на репетициях поют «Повесу» на английском, говорили о некоем странном, неакадемичном слуховом впечатлении. Но при этом не могу сказать, что намеренно играю в какие-то лингвистические игры...

Но с произношением работа ведется активно — мы даже выписали специального language coach из Англии, ее зовут Лесли Энн.

Даже в самых удачных постановках Большого все еще ощущается некая «оперная» скованность и солистов, и особенно хора. А здесь еще заковыристая партитура. Удастся ли с этим справиться? Есть ли сопротивление?

Я был значительно более напуган и настроен до начала работы. И как выяснилось, почти напрасно. Мы объявили открытое прослушивание для певцов — и для тех, кто работал в театре, и для тех, кто пришел со стороны. И так получилось, что труппа (очень небольшая) набралась из певцов совершенно разных театров, не только Большого. Может быть, поэтому здесь все было несколько по-другому. Вместе с тем я не видел каких-то особых тренировок между солистами. Что же касается хора, то здесь я без всякой лести и пиарных соображений могу сказать, что хором (теми, кто работает в нашем проекте) я очень доволен. Там двадцать четыре человека, и все они фактически существуют как солисты. Могу сказать, что с позиции хора спектакль и в музыкальном, и в сценическом отношении был готов уже сравнительно давно.

Свою оперу Стравинский написал с явным вызовом адептам «музыкальной драмы» с ее бесконечным речитативом и сквозным действием. В «Повесе» все наоборот: номерная структура — арии, ансамбли, между ними — речитативы

сессо под клавесин. Эта стилизованность как-то обязывает режиссера? Меня — нет.

Позвольте, а как же «верность оригиналу»?

Я хочу сказать, что воспринимаю партитуру так, как будто она существует вне этой полемики Стравинского со своими оппонентами. Просто она такова — с ариями и речитативами. А потом мне кажется, что играть со старинным колоритом в «Повесе» — это проторенный и во многом пройденный путь. Да и не должна режиссура дублировать то, что уже есть в музыке. Мне вообще кажется, что заботиться о некоей единой сценографической стилистике спектакля — это так же пошло, как подбирать на кухне занавески в тон мебели и обоям. Любой эпизод можно внезапно «переодеть» в абсолютно не связанные с предыдущими костюмы или декорации ради выразительности и эмоциональной силы высказывания.

В какую же игру вы все-таки играете?

Когда я только начинал думать над The Rake's Progress, у меня возникла идея, которая в спектакле никак не продолжилась и не реализовалась, но вместе с тем оказалась отправной точкой. Есть такие социальные модули, такие устойчивые среды, как тюрьма, сумасшедший дом, армия, — замкнутые мирки, в которые втиснуто и в которых представлено все мироздание в таком кривозеркальном виде. И было бы интересно взять такой модуль и разыграть по его законам какую-то важную и общечеловеческую историю. Не Rake's, а, например, «Царя Эдипа», «Лира»... Где все будет рассказано с пугающей конкретностью, где экспрессивность высказывания будет очень высока. Многие режиссеры имели свои модули: скажем, у Феллини — это цирк. Он всю жизнь рассказывал про взаимоотношения внутри цирка, даже если это совсем другое... Жан Жене всегда рассказывал про тюрьму. Очень характерный модуль — пьеса «Марат — Сад». Я сейчас немного осторожничаю, мне не хотелось бы пересказывать спектакль.

Столица, погубившая Тома Рэкуэлла, и столица за окнами театра как-то соотносятся в спектакле?

Буквальной связи нет. Многое может угадываться и при желании соотноситься, а при нежелании — полностью игнорироваться. Сознательно я никак этот аспект не заострял. Никаких пасквильных корреспонденций с московской столичной жизнью. Могу сказать, что первое, насчет чего я стал думать на начальном этапе, это две вещи: что такое разврат (и ответ здесь не какая-то емкая и хлесткая формула, он должен быть эмоциональным) и что такое дьявол. Пока я для себя на эти вопросы не ответил, я не мог ничего ставить. Может быть, понятие «разврат» (если мы пляшем от «Пути развратника») — оно значительно шире, страшнее и оголтелее, чем понятие «повесничанье». Повеса — это такой симпатичный, извиняемый развратник. У нас более злая и к концу более жестокая история. Говорю исключительно о намерениях — не знаю, с какой интенсивностью это будет воспринято.

Еще The Rake's Progress в этом спектакле — это несколько клаустрофобная история. Я имею в виду не первую сцену в сельском доме Трулава, а все, что называется progress. Мы почти не видим улиц, не видим социума, это такие осколки, сгустки, как клип или глянецовый журнал, или комикс, конечно, не отражающий всей палитры.