

# Быть естественным — пошло

Так считает молодой режиссер Дмитрий ЧЕРНЯКОВ, новоиспеченный лауреат «Золотой маски»

*Набве известия — 2002 — 26 апр — С. 10.*

Мария БАБАЛОВА,  
«Новые Известия»

— Вы ощущаете себя победителем?

— У меня нет навязчивой идеи успеха. Мои цели лежат в других сферах, не в ожидании каких-то премий. Я могу сказать, что я рад. Это логично. Я даже предполагал, как это все будет происходить. Для меня очень важно представлять события своей жизни телепатически. Я думал, что «Золотая маска» станет для меня эмоциональным взрывом, но оказалось, что я ошибся. Пик пришелся на момент премьеры. Во время работы у меня не раз было ощущение, что я зря делаю эту оперу в этом театре, и вообще, мне незачем заниматься режиссурой. На московском показе было ощущение счастья, хотя бы от того, что все прошло без осложнений. Я стоял в проходе и думал: не важно, как. Важно, что прошло все до конца, хотя сам спектакль был градусом ниже, чем в Петербурге.

— Сколько лет жизни вы наметили своему «Китежу»?

— Я не прогнозирую. Я предпочитаю передвигаться короткими дистанциями. «Китеж» покажут на нынешнем фестивале «Белых ночей», и он точно будет идти в следующем сезоне, потому что планируются какие-то гастроли.

— Вы считаете «Китеж» своим лучшим спектаклем?

— Я не собираюсь ни с кем бороться и никому ничего не доказываю, даже самому себе. Я просто реализую свое понимание мира. Когда удаётся спектакль на таком материале, в таких ограниченных финансовых условиях, это, конечно, здорово. Я знаю, что удалось, а что не удалось в этом спектакле, лучше всех. Какие-то вещи мне, кажется, сделаны сухо, ремесленно, а у кого-то они вызывают трепет. Вообще отклики на «Китеж» меня просто преследуют. Каждый, кто мне встречается, норовит высказать свое мнение по его поводу. А для меня это уже невыносимо.

— Вы переросли «Китеж»?

— Да нет, не могу сказать... Когда он идет в Питере, я обязательно приезжаю. Я его как бы воспитываю. Слежу за ним, чтобы он не заплыл. Мне кажется, если я не приеду, там ничего не состоится, все пойдет насмарку. Хотя нужны во мне там ни у кого нет. Это просто моя личная психологическая потребность. В этом спектакле есть вещи, очень ценные для меня своей искренностью. Я до сих пор испытываю волнение, когда смотрю некоторые картины. Помню, как на премьеры я стоял за шторкой и плакал, будто ребенок. Слезы текли у меня по щекам.

— Какую черту своего характера вы считаете определяющей?

— Одновременно скрытность и чувствительность, которая постоянно прорывается наружу через мои мании.

— А какие у вас мании?

— Например, походка Жанны Моро, волею судьбы и сильный голос Греты Гарбо, наивность немого кино, графическая завершенность балетов Баланчина, сила и страсть вагнеровских прималдонн, «Половухружие» Хичкока или нечеловеческие архитектурные утопии эпохи Сталина и Пиллера.

— Вы почувствовали магию сцены Большого театра, когда выходили получать свою «Золотую маску»?

— Все произошло так быстро и сумбурно, что я не смог отстраниться и подумать о подобных вещах. Правда, меня успели на «Золотую маску» заразить триппером... Но одно могу сказать абсолютно точно: Большой театр для меня не фетиш.

— Какой театр является воплощением вашей мечты?

— У меня нет чего-то оформленного в виде мечты на этот счет.

— А ради чего становятся режиссерами?

— Лет в 12–13 я стал заядлым театралом, что поначалу воспринималось домашними как блажь юношества. Но я испробовал все возможные методы проникновения в театр. Стоял в ночных очередях за билетами, давал взятки билетерам в размере одного рубля и в конце концов просто залезал в окна, а потом даже работал осветителем в Большом театре. Правда, плохо, и на меня постоянно строчили докладные. Но мой роман с театром начался именно с оперы и балета. Какое-то время я увлекся драмой, а потом мое внимание опять вернулось к музыкальному театру. Я все смотрел, смотрел и в какой-то момент понял, что мне надо бы перебраться по ту сторону рамп. И устроил там все по своему разумению, чтобы я получал от этого удовольствие. Сначала думал об амплу театрального художника, начал брать уроки рисунка. Когда немного повзрослел, понял, что мне просто надо пойти учиться в театральный институт. А потом пошла жизнь взрослая, прагматичная. Я даже на какое-то время забыл, ради чего туда поступал.

— Вы считаете себя режиссером какого-то определенного стиля?

— Я не знаю свой почерк. В последнее время я стал понимать, что, наверное, не стиль важен, а эмоция.

— Какие условия в жизни для вас наиболее ценны?

— Для меня очень ценно какое-то идиотическое переживание мира. Я тяготею к идиотизму. А мир, к сожалению, нет.

— А от чего у вас такое тяготение?

— Кто знает. Может, от первоначального детского мироощущения. Наверное, аналитические способности — это не мои козырные карты. Многие вещи я



Биография 31-летнего Черныкова вначале выглядела вполне банально. Годы студенчества в ГИТИСе, потом работа в провинции. Он ставил драму — Уайльда, Шоу, Моза, Фугарда, Дюрренматта, и оперу — по большей части русских композиторов и Моцарта. И всегда стремился работать еще и как сценарист. Дмитрий всегда вел насыщенную творческую жизнь, но с московских холмов ее долго не замечали. До тех пор, пока ему не удалось убедить Валерия Гергиева и поставить в Мариинском театре свою «оперу опер» — «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римским-Корсакова. С того самого момента Дмитрий Черныков стал заметной фигурой театрального истеблишмента столицы. А десять дней назад его «Китеж» получил главную национальную театральную премию России.

не осознаю, я их переживаю. Я вообще очень доверяю всему бессознательному.

— Как вас завлекла в свои объятия опера, самый «закомплексованный», условный вид искусства?

— Меня как раз привлекает кипение театра в чистом виде. И у меня нет такой страсти — разрушать, делать что-то вопреки приметам жанра. Наоборот, я могу их принять и поиграть в них.

— Вам бывает сложно найти контакт с певцами?

— Когда как. Прежде чем прийти на репетицию, я многое проверяю на себе. Мне крайне важно знать гадзеть произведение, над которым я работаю. Важно, что именно будет петь в моем спектакле. Конечно, очень тяжело, что необходимо подготовить два состава исполнителей. С одним составом было бы работать и легче, и убедительнее... Я никогда не импровизирую. Мне надо заранее все просчитать.

— При таком методе работы не утрачиваются ли спонтанность и чувственность?

— Нет. Все лучшие моменты «Китежа», которые сейчас меня волнуют, они не рассчитывались, а явились мне как некий детский сон. Я увидел, как засеянное во мне воспоминание, которое должно со временем реализоваться. Как будто вся аналитическая работа была проведена, и вот она мне явилась сейчас в очищенном виде. В самый ответственный момент надо отойти и довериться своей чувственности. Но материал надо очень хорошо знать, чтобы его чувствовать. Мне кажется, что знакомое произведение я должен штудировать, как религиозный фанатик, очень тщательно, без всяких эмоций и каждый день. В моем случае аналитика — предвестник чувств.

— Когда на сцене что-нибудь не срабатывает, у вас наступает ощущение апокалипсиса?

— Мне придется рассказать такую историю, которая меня закалила. Показ «Китежа» в Большом давался очень тяжело. Но сам спектакль вроде бы шел более или менее. Я уже расслабился. И вдруг в самом финале, в примитивной, с точки зрения машинерии, сцене декорация заело. Я вдруг стал гомерически хохотать и подумал: пусть это все вообще рухнет, взорвется к черту. И тогда сразу погибнут две оперные труппы — Большого и Мариинского театров, музыкальные критики, вся театральная общность, включая жюри «Золотой маски». И все мои мучения закончатся прямо сейчас.

— Вам в жизни не хватает экстремальных ощущений?

— Да. Очень не хватает.

— И вы часто их для себя имитируете?

— Постоянно. Я только этим и занимаюсь.

— Вы часто собственную жизнь превращаете в спектакль?

— У меня нет ощущения, что я делаю это специально. Наоборот, мне кажется, что я часто оказываюсь участником какого-то чужого представления. Иногда очень удачно,

и я остаюсь доволен собой. А иногда чувствую, что я плохо сыграл отведенную мне роль. Я ощущаю себя комфортно, только когда понимаю закон этого представления и начинаю незаметно им командовать. Иначе мне не сладко. Вообще мне нравится подглядывать за какой-нибудь ситуацией как бы со стороны, зная, что там все развивается так, как мне бы того хотелось.

Вот делаешь какой-нибудь спектакль. Устанавливаешь в нем определенную структуру, добиваешься совершенства. А после того как состоялась премьера, театр начинает безбожно пирожить спектакль, что с художественной точки зрения, мне кажется, абсолютно нелепым, так как отсутствует процесс творчества. И я даже каким-то подспудным способом стараюсь разрушать это спокойствие, уже не репетирую. Постоянно пытаюсь провоцировать актеров, заставляя их гадзеть текст, вводя какие-то неожиданные сценические вещи. Но все эти маленькие провокации, к сожалению, возможны в любом жанре, кроме оперы. А в опере вообще режиссеру как-то подозрительно неудобно работать. Потому что опера, с одной стороны, это стопроцентная концентрация театральности, а с другой — она позволяет режиссеру просто сымитировать свою работу, так певцам просто достаточно спеть свои партии, и уже какой-нибудь спектакль получится. В драматическом же театре подобный номер не пройдет. Поэтому иногда мне кажется, что поставить оперу может любой более или менее культурный, музыкально подкованный человек. Зато когда ты вкладываешь в оперу большую работу и содержание, то результат может получиться гораздо более весомым, чем в драматическом театре.

— Вы считаете справедливым разделение режиссеров на оперных, кино- и театральных?

— У меня нет на этот счет четкого мнения. Потому что, когда говорят про меня «оперный режиссер», я чувствую свою ущербность. В опере можно ничего не делать, но быть соавтором спектакля вместе с Римским-Корсаковым или Мусоргским. Великие соавторы. Это большая помощь, если даже ставишь что-то, не сопоставимое с музыкой. Из такого «дикого» сочетания можно извлечь поразительную энергию. Поэтому, когда разговор касается этой темы, я тут же начинаю оправдываться и рассказывать, что опера я на самом деле поставил гораздо меньше, чем пьес. И все же при этом я понимаю, что хорошо бы режиссеру находиться все-таки внутри жанра. Потому что, к примеру, я знаю одного очень известного кинорежиссера, который страшно мучился от того, что в опере нарушены элементарные законы поведения персонажей. И он даже на репетиции обращался к певцам с предложением, вопреки композитору, разбить четырехголосный ансамбль на два дуэта. Это выглядело чудовищно. Но, с другой стороны, большинство интересных оперных постановок Европы сделано людьми не из оперного цеха. Выходит, современный взгляд со стороны, наполнен-

ный каким-нибудь кинематографическим мышлением, например, бывает очень плодотворным.

— Из чего произрастает ваше тяготение к театральности?

— Не знаю. Мне кажется, быть естественным — это как-то пошло.

— Вы считаете жизнь пошлой?

— Нет. Но мне кажется, что все, что со мной и вокруг меня происходит, имеет не очень правдоподобные черты. Когда я был маленьким, я чувствовал себя пупом Земли и был уверен в том, что вся жизнь строится вокруг именно меня. Я вел очень замкнутую жизнь. И даже пейзаж за своим окном считал специальной, продуманной декорацией своей жизни. Я был уверен, что люди проходят мимо меня на улице только для того, чтобы произвести на меня впечатление.

— Почему вы так часто апеллируете к своему детству?

— Просто, наверное, свои детские представления я могу реконструировать сознательно в виде своих спектаклей. И это дает мне ощущение комфортности, потому что мне кажется, что в детстве у меня был правильный взгляд на вещи.

— А сейчас?

— Сейчас вокруг меня очень много вещей, на которые не хочется отвлекаться, а я им вынужден подчиняться.

— Например?

— У меня очень плохие взаимоотношения со временем. Даже дело не в том, что постоянно опаздываю, оно у меня просто не фиксируется в голове. И когда у меня нет какой-то работы, я забываю о днях недели, а иногда и о том, какой сейчас месяц. И поэтому мне тоже гораздо удобнее работать в опере. Потому что там временные рамки спектакля уже заданы композитором, а в драме, забыв о законах времени, я могу сколько угодно втягивать зрителя в свои бесконечные игры. Но, видно, за счет моего «пренебрежения временем» мое профессиональное чувство очень обострено, и оно руководит моим настроением и поступками.

— Художник в вас часто доминирует над режиссером?

— Когда я нахожусь в процессе работы, для меня оба эти понятия неразделимы. В принципе и тот, и другой хотят сказать одно и то же. Но когда беспомощен режиссер, тогда красноречив художник, и наоборот. В «Китеже», например, я четко ощущаю, что художник во мне берет верх.

— Оперы какого композитора, на ваш взгляд, вообще не стоит ставить?

— Думаю, что нет опер, к которым нельзя было бы подобрать театральный эквивалент. Но, конечно, есть произведения даже у великих, которые, с моей точки зрения, не являются художественными достижениями. Есть и другая сторона у этого вопроса. Мне не интересен сюжет, а следовательно, театральность в операх bel canto. Я их воспринимаю лишь как турнир певцов, соревнующихся в вокальной виртуозности. Но лично мне еще и не интересны оперы-

буфф. Наверное, от того, что по своей природе я сам лишен комизма. Хотя понимаю, что через нелепое и смешное иногда транслируется что-то гораздо более важное, серьезное и даже трагическое, что в прямом виде могло бы остаться просто незамеченным.

— И какими в этой системе ценностей выглядят ваши оперные амбиции?

— Мне будет очень везти, если я смогу сам выбирать. Обычно же любая постановка оперы — это просто банальный заказ театра. Такие совпадения желаний, как то произошло с «Китежем», большая редкость. Если бы просто шла речь о любой другой постановке в Мариинке, наверное, ничего бы не состоялось. Спектакль слишком тяжело давался. Я понял, что тот, кто ставит «Китеж», должен страдать «Китеж» не может получиться легко, на легком дыхании, нужно мучиться, должна быть даже физическая боль.

— Вы на себе ощущали петербургский снобизм по отношению к москвичу?

— Не знаю, снобизм ли это, но я часто замечал, что люди проявляли «намеренную» глухоту, тем самым высказывая презрение и нежелание работать. Хотя, честно сказать, я ожидал более «трудолюбивых» отношений. Но у меня не было ощущения полной внутренней включенности артистов. Но даже когда они ее имитировали, я был вполне удовлетворен и старался не очень рефлексировать по этому поводу. Иначе я замучил бы самого себя до полусмерти и ничего бы не сделал. Именно в Мариинке я хорошо научился приспосабливать свои замыслы, как правило, к очень скудным нашим театральным условиям. Я понимаю, что, к примеру, мне не сделать декорацию целиком лишь из стекла, из неона или газовых шаров, хотя они идеально транслировали бы мой замысел. Поэтому, если у меня есть три грубые доски и ведро, я должен и из них выжать свой максимум. Так же с певцами. Если у меня плохие вокалисты, то я обязан четко понимать, какая опера стерпит некачественное пение, и должен направить свои силы на достижение более высокого уровня актерского мастерства, а в какой опере плохое пение недопустимо, а вся моя работа в этом случае просто будет насмарку.

— Вокал для вас — доминанта в опере?

— Это по определению именно так. И вне зависимости от моей позиции в оперном театре в отличие от драматического я все время нахожусь в зависимых от музыки условиях.

— Какие оперы вы наметили себе на будущее?

— Я, пожалуй, сейчас не стану конкретизировать свой ответ. Мне хочется, чтобы эта информация об определенном моменте оставалась моей частной собственностью, а проговорившись однажды, я уже не смогу держать ее под контролем. У меня же очень развито чувство собственности. Но если говорить о названиях, они не являются для меня столь важными, как «Китеж». Мне хотелось бы заняться «Тристаном и Изольдой» Вагнера, «Дон Жуаном» Моцарта, «Хованщиной» Мусоргского — она меня очень интересует, но пока еще я немного ее полюбавшись, поэтому ближайших лет пять я за нее, наверное, не возьмусь. Также мне очень интересен вагнеровский «Парсифаль», но мне, во всяком случае пока, сложно найти соразмерные с русским зрителем символы, чтобы этот спектакль стал ему необходим, помимо музыкальной ткани.

— Выходить на поклон — это кайф?

— Моменты, когда я выхожу на поклон, — это огромные стрессовые ситуации, которые отняли все силы. Поэтому все это любованье и наслаждение для меня неосозанно. Я опустошенный, на абсолютных ватных ногах, вылетаю на сцену полуживой. Но я мечтаю испытать от этого удовольствие.

— Вас не страшит такой ранний для режиссера успех? Вы не боитесь остаться режиссером одной оперы?

— Пока что я не наметил себе каких-то болезненных карьерных целей и не воспринимаю свою работу как карабканье наперегонки с коллегами по скалам к своему пику успеха. Когда я выражаю и поливаю цветы на своем подоконнике, у меня нет амбиций засадить своими цветами всю планету. Мои занятия режиссурой — это реализация моей чувственности. Если планировать свою жизнь как некое поступательное, карьерное движение, то неизбежно придется к большому разочарованию. Поэтому я стараюсь ничего не планировать. У меня просто своя история.

— А в каком жанре ваша история?

— Мне кажется, что на пороге XX и XXI веков жанрово препарировать что-либо безвкусно, это понятие безвозвратно устарело. И в подобных категориях нельзя мерить не то что частную жизнь, но даже искусство. Хотя вопрос хорошего и плохого вкуса, на мой взгляд, сейчас неактуален. Для меня интересен другой вопрос, что правильно делать в нынешнее время, а что — нет. Для меня важны отсутствие культурного снобизма и полная свобода восприятия.

— Что, по-вашему, труднее режиссировать: спектакль или собственную жизнь?

— Труднее — спектакль. В спектакле самое важное — это плотное, погруженное проживание. А в жизни у меня остается некоторый простор для импровизации, несомненно на то, что мне свойственно очень болезненно реагировать на вторжение в свой внутренний мир. Я избегаю отрицательных чувств. И я тут же инстинктивно начинаю выпускать иголки, потому что я вообще ничего не понимаю о жизни и панически ее боюсь.