

Когда не пустует зал

Эри Клас — один из интереснейших дирижеров в нашей стране. Тринадцать лет он является главным дирижером Академического театра оперы и балета «Эстония». В течение последних лет он также главный дирижер Стокгольмской Королевской оперы. Профессионализм, разносторонность музыкальных пристрастий, широта мышления неизменно привлекают отечественных и зарубежных слушателей к личности дирижера.

— Если говорить о пристрастиях, то для меня это прежде всего оперный спектакль. Необычайно увлекательно на глазах у зрителей приводить в движение столь сложное, многогранное произведение искусства, сводить в единый творческий порыв усилия оркестра, хора, солистов. К тому же в современном оперном театре стало работать интересней, чем лет пятнадцать тому назад. Родились новые жанры, направления. Оперный театр стал более нервным, обращенным к проблемам наших дней. Все очевидней обнаруживается связь оперы с другими искусствами — она стала мобильней, действенней, можно сказать, что из оперы ушла былая академическая благопристойность.

— Видимо, не случайно к опере все чаще обращаются режиссеры драматического театра, режиссеры кино. На современной оперной сцене идет поиск нового синтеза музыки и яркой театральной зрелищности. Мне кажется, что и главный балетмейстер вашего театра Май Мурдмаа в спектаклях «Эстонские баллады» В. Тормиса и «Крик и тишина» К. Синка как режиссер-хореограф выступает создательницей нового направления в музыкальном театре. Такие спектакли могли родиться только в наше время и у художника, мыслящего современными категориями в искусстве.

— Бесспорно, новые идеи, современный взгляд на оперное искусство обогатят наш театр. Но ведь и опера способна обогатить другое искусство. К примеру, новый тип кинооперы весьма отличается от оперных экранизаций 40—50-х годов (правда, я неравнодушен к ним до сих пор). В этом я вижу «обратную связь» знакомства режиссуры другого «цеха» с нашим старым жанром. Вспомните киноверсию Франко Дзеффирелли «Травиаты» Верди, сделанную удивительно современно, человечно. Как жаль, что наши зрители не могут увидеть и другие кинооперы этого режиссера: в них четко обозначены мысль постановщика, вдохновенное прочтение партитуры, наконец, выдающиеся певцы демонстрируют высокое драматическое искусство. Но самое главное: я чувствую, как беспредельно режиссер любит и понимает музыку композитора, как глубоко его работа с дирижером Джеймсом Левиным.

— Судя по лучшим оперным постановкам, гениально напрашивается вывод, что у оперного спектакля по меньшей мере два автора — дирижер и режиссер. Какова диалектика их взаимоотношений?

— В оперном театре дирижер должен быть режиссером, а режиссер дирижером. Как у первого должно быть развито особое чувство сцены, так у второго — понимание музыки, композиторского замысла. И они должны выработать единую позицию в отношении к музыкальному первоисточнику — к партитуре, при этом уважая друг в друге художника-соавтора.

Для того чтобы режиссерский замысел спектакля превратился в оперный, для этого и нужен дирижер. Только его интерпретация музыки способна одухотворить, сделать осязаемым режиссерский замысел постановки. Именно от его прочтения партитуры, оговоренного с режиссером, художником, идет импульс к главным создателям сценических образов — певцам...

— Вы поддерживаете активное отношение режиссера к опере, но ведь мы знаем и, мягко говоря, о крайностях режиссерского экспериментаторства...

— Любой крайний сценический эксперимент может оказаться губительным для музыки. Но,

как говорится, эксперимент эксперименту рознь. Немало можно привести примеров, когда неумение, незнание прятуются за ширмой новизны. Мне пришлось видеть в Швеции «Пиковую даму», в которой, видимо, для того, чтобы «ужесточить» драму Лизы, режиссер выводит ее в сцене у Канавки ждущей ребенка, а в «Богеме» Мими предстает уличной девичей. Однако подобный эпатаж уже не действует на публику. По моим наблюдениям, современный человек скучает на таких спектаклях, он тянется к задушевности, лиризму, его привлекает сегодня даже некая старомодность, если хотите. Но есть и такие экспериментальные спектакли, которые заслуживают пристального внимания. Например, постановка «Кармен» выдающегося английского режиссера Питера Брука. Я не могу сказать, что это не произведение искусства, оно, действительно, поражает мастерством, вдохновением, смелостью режиссерской интерпретации. Но «Кармен», лишенная хоровых сцен, где все сведено к локальной драме четырех персонажей? Смело? Очень! Но «Кармен» ли это Жоржа Бизе?! Мне трудно ответить на этот вопрос...

И в то же время, по моему убеждению, нельзя говорить о высоком профессионализме режиссера, вся «режиссура» которого сводится к указаниям актерам, куда и откуда выйти. Особенно сложной мне представляется работа режиссуры над современной оперой, выражающей тенденции времени особенно ярко.

— В вашем театре работает целая плеяда талантливых художников сцены. Как вам удается учитывать актерские индивидуальности при формировании репертуара?

— Мы стремимся максимально раскрывать возможности оперной труппы. Например, после возвращения известного баса Мати Пальма из Италии мы поставили для него «Аттилу» Верди. Нам хотелось, чтобы певец продемонстрировал культуру исполнения музыки композитора, которую он почерпнул, находясь на его родине. Что же касается постановки «Лючия ди Ламмермур» Доницетти или «Директора театра» Моцарта, то они ставились в расчете на блистательные данные таких певцов, как Маргарита Войтес и Ану Кааль. Ставя «Луизу Миллер» Верди, мы думали о легендарном певце нашего театра Тийте Куузики. Я люблю певцов и всегда рад способствовать осуществлению их мечты о ролях, о партиях. Бывает очень жаль, когда тот или иной певец готов петь партию, которая могла бы стать вершиной его творчества, но ситуация в театре складывается таким образом, что нет возможности осуществить постановку: нет ему достойных партнеров, нет режиссера или дирижера со своим, современным замыслом этой оперы или просто отсутствуют деньги... Я думаю, что один из выходов — исполнение классических опер на концертной эстраде. Это расширило бы и знания слушателей о мировой музыкальной литературе и позволило бы певцам профессионально расти и развиваться, как, впрочем, и дирижерам.

— А с другой стороны, удовлетворило бы потребность певцов исполнять оперы на языке оригинала, а любителей оперного искусства услышать их в подлиннике?..

— Я с большим интересом отношусь к такому исполнению, но считаю обязательным для постановок на языке оригинала издание для слушателей проспектов с полным переводом текста.

— Ваш театр не чужд постановок на языке оригинала. «Борис Годунов» идет на русском языке, а «Лючия ди Ламмермур» звучит на итальянском. Что же определяет ваше решение, в каком варианте исполнять оперу?

— Да, на нашей сцене идет опера на языке оригинала. Но я считаю, что наш театр «Эстония» представляет культуру нашего народа. Мы не интуристовская организация, обслуживающая иностранцев, и оперу мы ставим прежде всего для своего зрителя. Наша задача — популяризация музыки, а не немецкого или итальянского языка. Лишать зрителя понимания слова — по сути дела ограничивать его понимание спектакля. И если мы хотим иметь по-настоящему современный оперный театр, мы

должны помнить о том, что красивый вокал — это еще не опера. Эстонский язык не труден для вокалистов. Переводы классических опер у нас осуществляются первоклассными специалистами и редактируются вокалистами и дирижерами, так что они не входят в противоречие со смыслом музыкальной драматургии. Поэтому мы, за редким исключением, классическую и современную западную оперу ставим на эстонском языке. Причем при каждом новом обращении к одной и той же опере мы делаем современный перевод. Что же касается постановок русских опер, то переводить их нет смысла — в Эстонии хорошо знают русский язык.

— Существует ли для вашего театра «проблема пустого зала»?

— Эта проблема не существует только для Москвы или Ленинграда. В Таллине же, с населением в 400 тысяч, нам приходится быть бдительными. Мы часто меняем репертуар, кроме того, в нашей афише представлены редко идущие оперы. О некоторых из них знают лишь специалисты. Я вспоминаю случай, который произошел на гастролях нашего театра в Ленинграде. Меня спросили в Кировском театре, где мы берем партитуры таких опер, как «Турок в Италии» или «Аттила»? На что я ответил: «В музее Кировского театра, за что вам весьма признательны». В год мы ставим шесть-семь новых спектаклей разных жанров от классики до современного мюзикла.

— Эри Эдуардович, театр «Эстония» одним из первых вступил в эксперимент, предоставлявший возможность вам самостоятельно решать многие творческие и организационные вопросы. Есть ли ощутимые результаты?

— Честно говоря, мы предполагали, что эксперимент решит все проблемы, а на самом деле он поставил новые. Например, мы думали, что если перейти к системе контрактов, то это побудит артистов к большей творческой активности, а также избавит нас от уравниловки в оплате их труда. Теперь за качество работы, за трудность партии артист получает в дополнение к заработной плате еще до 100 рублей в месяц. Но от системы контрактов мы отказались. Просто мы поняли: она приведет к тому, что называется страхом потерять работу, а это не может не сказаться на психологическом климате коллектива. Система контрактов, столь распространенная на Западе, нам не нужна, у нас появились законы, которые помогают избавиться от балласта и в то же время способствовать здоровой творческой инициативе. Теперь есть возможность ежегодно переизбирать до 25 процентов творческого состава, так что если артист в течение долгого времени не проявляет себя, то он может оказаться вне стен театра. Таким образом, артист всегда должен быть в форме, следить за собой. Мы решили применить эту систему и к молодым артистам, которых принимаем на полставки и на один сезон. В течение трех лет заключаем договор с теми, кто нужен театру, а затем, если молодой человек подтвердил свои творческие возможности, зачисляем в труппу на полную ставку. Я уверен, что надо оплачивать всем исполнителям их реальный труд. Не высокие звания, а именно труд, качество исполнения, трудность партии.

Очень много вопросов поставил эксперимент, особенно в музыкальном театре, имеющем свою специфику, и весьма сложную. Например, оплата по конечному результату — это прекрасно. Но конечный результат артиста зависит от других членов коллектива, труд которых незаметен для зрителей. Например, концертмейстер — музыкант, который учит с певцом всю его партию, помогает дирижеру в осуществлении его замысла, а получает он в театре такую маленькую зарплату, что даже назвать цифру неудобно. Таких вот «мелочей» в оперном театре очень много. Все это необходимо регулировать, и чем быстрее мы это сделаем, тем лучше.

— Традиционный вопрос: ваши творческие планы?

— Они довольно обширны. Я закончил работу в Стокгольме над оперой Моцарта «Волшебная флейта». Там же выпускаю премьеру балета Игоря Стравинского «Весна священная» в постановке Мориса Бежара. В мае приступил к репетициям вердиевского «Риголетто» в Национальной опере в Хельсинки. Этот спектакль с международным составом «звезд» будет показан затем на международном фестивале в Эдинбурге. Закончилась работа над «Хованщиной» Мусоргского, которую осуществил на сцене театра «Эстония» Б. А. Покровский. Я думаю, что приглашение такого большого мастера русского оперного театра принесло нам огромную пользу. Этот спектакль мы покажем на известном международном оперном фестивале в Савонлинне в Финляндии. Вообще работы так много, что я заранее прошу прощения у ваших читателей, если что-то забыл и не во все секреты посвятил...