

Окно в Европу (прил. к газ. «Маринский»
Театр — 1994 — № 6 — с. 67)

«В театре лучше без неожиданностей» — считает АНТОНИО ПАППАНО.

История Брюссельского театра ЛА МОННЕ и интервью с его главным дирижером.

Наверное, эта роль уникальна — роль, которую сыграл национальный оперный театр Ла Монне в создании Бельгии как независимого государства. Расположенный в историческом центре Брюсселя, театр Ла Монне существует с 1700 года. Его название объясняется тем, что в средневековые времена на этом месте был монетный двор. И театр, и площадь, на которой он находится, сохранили историю в названии.

За три века существования театр несколько раз перестраивался. В 1819 году на торжественном открытии был показан балет «Караван из Каира» в постановке отца Мариуса Петипа, Жана Антуана. Начиная с 1856 года в театре ставятся в основном оперы. Исключение было сделано для Сары Бернар и ее труппы, которая гастролировала в Ла Монне ежегодно, начиная с 1878 года. 25 августа 1830 года в театре шла опера французского композитора Обера «Немая из Портичи». В то время Бельгию оккупировали голландцы. Зал был переполнен зрителями, а те, кто не смог попасть внутрь, заполнили площадь. Толпа росла. Атмосфера была наэлектризована. Во время третьего акта оперы возгласы «К оружию!» были подхвачены зрителями, энтузиазм которых достиг крайней степени. За несколько часов город был покрыт баррикадами, и к утру, после нескольких коротких схваток, голландцы бежали.

Ну а театр? Явившись катализатором столь знаменательного события, он был закрыт на две недели, и потом после перерыва дал свой первый спектакль в пользу раненых. Перед началом представления впервые был исполнен «Ла Брабансон», национальный гимн вновь созданной Бельгии.

Последняя перестройка произошла недавно. На сезон 1985-1986 годов театр был закрыт, а спектакли — перенесены в цирк. 12 ноября 1986 года бетховенской «Одой к радости» Ла Монне был торжественно открыт. Оркестровую яму увеличили. Теперь она может вместить 106 музыкантов. Сцена сохранила первоначальные высоту и длину.

Но главные изменения произошли за сценой. Были установлены 50 управляемых компьютерами лебедок, способных поднимать до четверти тонны каждая. Также установлен большой лифт, с помощью которого поднимаются декорации из трех нижних этажей. При необходимости сцена может быть увеличена на 100 квадратных метров благодаря тому, что оркестровая яма закрывается полом. Внутреннее убранство зала было полностью обновлено, кресла заново обтянуты бархатом, устроены системы охлаждения воздуха и вентиляции, заново проведено освещение, под крышей добавлены репетиционные залы для хора и королевский салон. Ла Монне был и остается одним из самых красивых оперных театров Европы, а теперь, благодаря этим преобразованиям, он может считаться и одним из самых совершенных по техническому оснащению.

Человеком, ответственным за эти преобразования, был Жерар Мортье, который стоял во главе театра в течение 10 лет, начиная с 1981 года. За это время Ла Монне достиг славы одного из лучших оперных театров мира. Три

имени неразрывно связаны с этим периодом, который теперь называется Эпохой Мортье: сам Жерар Мортье, главный дирижер Сильван Камбрелинг и режиссер Жильбер Деффо. Часто добавляют еще одно имя. Это знаменитый бельгийский певец Жозе Ван Дам, бас-баритон. Он пел во всех странах мира, но после назначения Мортье директором Ла Монне вернулся в Бельгию.

Реставрация театра и стремительный взлет качества спектаклей привели к невиданному росту популярности оперы, а слава театра достигла таких масштабов, что стало практически невозможно купить билеты; абонементы в Ла Монне закупаются в Париже и в Амстердаме. Огромная разница по сравнению с 1980 годом, когда билетеры не затрудняли себя проверкой билетов и пропускали всех желающих, ибо не было проблемы найти место не в полупустом, а просто пустом зале. Сейчас театр предлагает 12 абонементных серий, плюс 2 абонементных концертов, а также 4 абонементных для молодых меломанов (до 25 лет) по специальному тарифу. Все это нововведения Жерара Мортье.

В 1991 году Жерар Мортье возглавил Зальцбургский фестиваль Сильван Камбрелинг стал главным дирижером Франкфуртской оперы. В Ла Монне был назначен новый директор, Бернард Фоккруль. На пост главного дирижера он выбрал 32-летнего Антонио Паппано. Американец с итальянской фамилией, Антонио родился в Лондоне, где и начал свою музыкальную карьеру. В 23 года он отправился в США продолжать образование, потом снова вернулся в Европу и работал с симфоническими оркестрами в Скандинавии.

Смена руководства неизменно ведет к смене артистического облика театра. Приходят новые солисты, изменяются программы. Все так и случилось, но высокий уровень, которого достиг театр под управлением Жерара Мортье, остался неизменным. Несмотря на опасения многих, несмотря на разговоры о трудных временах и необходимости уменьшить затраты, урезать количество постановок.

Два месяца назад стало известно, что театр продлил контракт с Антонио Паппано до 1997 года. Это событие и послужило причиной нашей встречи. Мною руководило желание услышать мнение метра о том, каким он представляет развитие театра и какой он видит свою в нем миссию.

Но прежде, чем перейти к беседе, добавлю еще немного фактологических сведений, чтобы дать более ясное представление о театре. В Ла Монне 1140 кресел, плюс около двухсот мест на галерке. Оркестр и хор составляют 160 человек, 96 оркестрантов и 64 хориста. Театр нерепертуарный, каждая опера идет от 8 до 15 раз. Потом ее снимают. Судя по статьям в бельгийских газетах, театр старается увеличить число постановок, и для этого ему требуется увеличение государственных субсидий. Одновременно разгорелся спор о преимуществах и недостатках репертуарных театров по сравнению с нерепертуарными, или, как их называет Антонио Паппано, «сезонными» (стаджионе) театрами.

— Были ли у вас особые причины выбрать именно театр Ла Монне?

— В то время я был главным дирижером в оперном театре Осло. До этого я тоже много времени провел в оперных театрах Скандинавии. В Ла Монне я никогда до 1991 года не работал, но, конечно, много слышал о нем. С тех пор как в Ла Монне пришел Жерар Мортье, театр завоевал известность своими интересными постановками и особенно своим отношением к репетиционным периодам.

— Что вы имеете в виду?

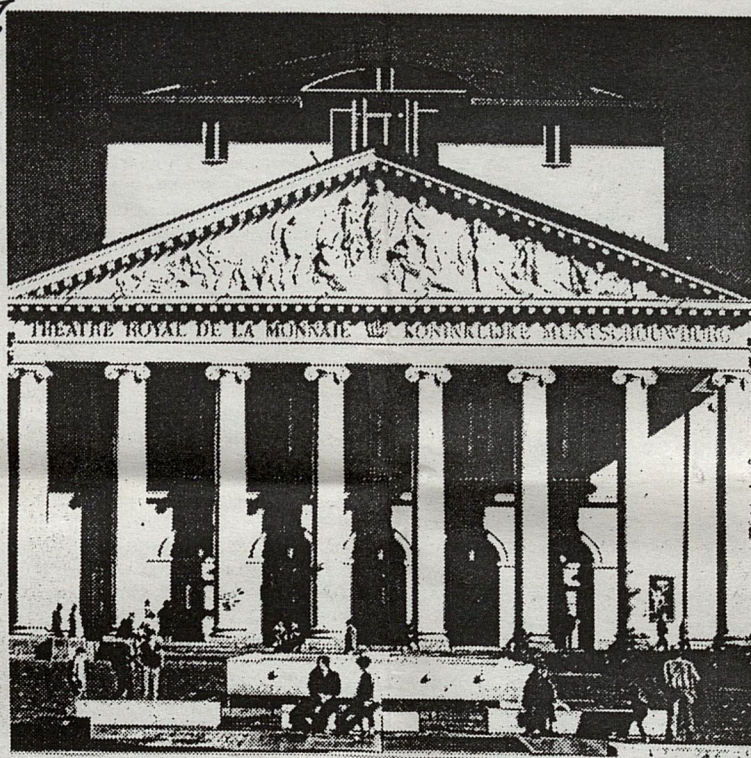
— Для всякого нового и даже для возобновляемого спектакля мы требуем, как минимум, шести недель репетиций. Спектакль должен быть хорошо отрепетирован, но не перерепетирован. Иначе во время премьеры будет отсутствовать элемент спонтанности, непосредственности. Трудно все знать заранее. Конечно, бывает и так, что для какого-нибудь спектакля достаточно и четырех недель. А для некоторых нужно семь. Это значит, что певцы должны быть здесь постоянно в течение этого периода. Такое невозможно себе представить в репертуарных театрах.

— Как я понимаю, такая политика идет вразрез с нынешней системой звезд?

— Абсолютно. Иногда мы что-то проигрываем. Например, ставя «Отелло» Верди, мы смогли сделать лишь концертный вариант оперы: тенор Джузеппе Джакомини не мог провести в Брюсселе шесть недель. Но зато мы выигрываем в целостности спектакля, в его свежести. Для меня опера — это прежде всего драма, и зрительный элемент, в дополнение к пению, тоже очень важен. В концерте совсем иная ситуация. Вот сейчас мы репетируем «Питера Граймса», так в этой опере зрительный элемент играет такую же важную роль, как и музыкальный. Конечно, я никогда не забываю о музыке, которая остается самым главным элементом.

— То есть вы отводите себе роль защитника музыки?

— Безусловно. Но я не препятствую внедрению идей режиссера, если нахожу их ценными. В чем заключается разница между репертуарными и нерепертуарными театрами? В первых певец — это все, а в таких театрах, как Ла Монне, важен весь ансамбль. Приглашая



певцов, мы предпочитаем тех, которые хотят и играть тоже, а не только петь. Наш театр не может платить такие гонорары, как главные европейские оперные театры, и певцы соглашаются у нас работать, потому что их привлекает обстановка, роль, репетиционный период. Они все это ценят. В Осло у нас была схожая ситуация, мы тоже работали «сезонно».

— Наверное, если вы сменили один театр на другой с аналогичной системой, вам эта система функционирования театра нравится?

— Я приверженец «сезонной» системы, это правда. Я нахожу, что для оперного театра она подходит лучше всего. Потому, что таким образом каждый вечер вы получаете высококачественные спектакли. А если мы возьмем большой оперный театр, например Венскую оперу, то что там происходит? Они не ставят определенную оперу месяцами, и внезапно этим вечером они должны давать ее. Без репетиций. Конечно, иногда получается очень интересный вечер, полный неожиданностей и импровизации. И певцы, и дирижер беспокойны, возбуждены. Никто не знает, как получится и чего следует ожидать. Иногда выходит замечательно, особенно если и актеры, и режиссер тоже замечательные, а иногда — не очень. Постоянно так существовать трудно.

Идеально было бы ставить одновременно две оперы, но у нас нет для этого технических возможностей. Мы можем только репетировать одну оперу, и другую представлять. Конечно, и при этой системе с таким большим репетиционным периодом могут быть всякие неожиданности. Репетиция — это еще не гарантия успеха, но все-таки весь коллектив — и оркестр, и хор, и солисты, и дирижер — предчувствует, что премьера должна пройти хорошо, потому что вещь выучена. И хотя без волнений не обходится никогда, их меньше, чем при ситуации, когда дают оперу, не исполняемую месяцами, и без единой репетиции.

— Ваш контракт продлен до 1997 года?

— Да. Это дает чувство стабильности мне и театру. Мы уже сработались за последние два года. У нас в театре дружный коллектив, почти семейная обстановка. Это не удивительно, ведь мы столько времени проводим вместе и делаем то, что любим. Согласно контракту, я должен проводить в Брюсселе 5 месяцев в год. Число опер, концертов — все оговорено заранее. В театре лучше без

неожиданностей.

— С 1991 года театр Ла Монне, по вашему мнению, меняется или нет?

— Конечно, меняется. Я не Сильван, я дирижирую иначе. Лучше или хуже, судить не мне, а публике. У меня свои вкусы и предпочтения. 10 лет назад, в эпоху Мортье, театр начинал с опер Моцарта, а оперы Россини, Верди здесь исполнялись не так часто. Я чувствую, что мы должны больше ставить Верди. У нас мало русской музыки. Мы давали «Бориса Годунова» в 1987 году, а на будущий год планируем «Хованщину».

— И кто планирует репертуар?

— Все вместе: директор, художественный руководитель, я. Свои пожелания высказывают также солисты и режиссеры. Репертуар устанавливается на ближайшие 4-5 лет.

— Ла Монне, начиная с прихода Жерара Мортье, обращал большое внимание на музыкальное просвещение публики. Я понимаю, что все театры стараются играть образовательную роль в обществе, но мне кажется, Ла Монне делал больше других. Как обстоит дело сейчас? Вы хотите продолжать эту традицию? И если да, то какой вы видите при этом свою роль главного дирижера?

— Безусловно, мы продолжаем эту традицию. Не все театры имеют общество друзей оперы, с ежемесячными встречами, прослушиванием репетируемых опер, иногда лекциями и выставками в фойе, посвященными той или иной опере, которая только что поставлена. Но мы теперь делаем еще больше. Члены нашего оркестра идут в школы и там исполняют оперы, всю партитуру или основные темы для учеников, стараясь их заинтересовать оперой. У нас есть специальный абонемент для молодых, до 25 лет, по сниженной цене. Его ввел Жерар Мортье, и он очень популярен. Это тоже одно из средств повышения популярности оперы.

— Я согласна, что это благородная задача, но людей нельзя заставлять ходить в театры, если они хотят идти в кино или смотреть телевизор. Это их право. Не грозит ли вам опасность из-за стремления к демократизации оперы отпугнуть настоящих меломанов?

— Безусловно, такая опасность существует. Но нас беспокоит, когда говорят, что опера — искусство для элиты. Мы хотим такое представление затушевать, смягчить.

— А что здесь плохого? Помоему, стремление добиться популярности идет неизменно за счет снижения художественных

достоинств. Зрителю привлекают в оперный зал необычными костюмами, мизансценами скорее, чем музыкой.

— Наш путь иной. Мы хотим привлечь больше зрителей, улучшить постановки, привлекая лучших певцов, и мы хотим найти свое собственное лицо. Раньше Жерар Мортье приглашал молодых талантливых певцов, например, из Польши. Они не стоили дорого, им нужен был опыт, а нас устраивали их энтузиазм и свежесть. Некоторые из них стали потом замечательными солистами. Сейчас нам легче привлечь хорошие голоса. И мы хотим просвещать публику в музыкальном отношении. Хотя местная публика мне как дирижеру нравится. Во время спектакля люди необычайно внимательны к тому, что происходит на сцене.

— Наверное, по той причине, что в таком космополитическом центре как Брюссель меломаны знают главные европейские языки.

— Возможно.

— Как я предполагаю, вы сторонник того, чтобы ставить оперы на языке создателя?

— Если оперы написаны на главных европейских языках — итальянском, английском, немецком, французском — безусловно. Но если оперы написаны на восточноевропейских языках или русском, то я считаю, они должны идти либо с титрами, либо в переводе на язык страны. Например, мы ставили в Осло Яначека, он шел по-норвежски, там же мы поставили комическую оперу Моцарта "Директор театра" — тоже по-норвежски. Это очень хорошо воспринималось.

— Вам как дирижеру интереснее работать в репертуарном театре?

— Безусловно. И могу объяснить, почему. У нас все внимание уделяется работе ансамбля в целом. Спектакли не теряют новизны, потому что они идут не больше 12 раз. Кстати, мы хотим увеличить число спектаклей сейчас, чтобы донести оперу до большего количества зрителей. Всем интересно пойти на новый спектакль. А в репертуарном театре интерес к старой постановке подогревается или появлением гостя-дирижера, или выступлением солиста-звезды. Работа всего ансамбля в целом уже не играет большой роли. Да и сам спектакль становится с годами затхлым, заезженным.

— Вы хотите сказать, что система звезд и репертуарный театр хорошо сочетаются друг с другом?

— Я так считаю.

— Если в спектакле участвует оперная звезда, скажем Лючано Паваротти, кто кем дирижирует, вы им или он вами? Ваш метод работы изменяется при работе со знаменитостями?

— С большими певцами работа меняется, но по другой причине. Я никогда не дирижировал Лючано Паваротти, я дирижировал Пласидо Доминго. С ними получается такая ситуация, что где-то они уступают, где-то уступаю я. Они обладают настолько большим опытом и талантом, а также настолько хорошо знают, чего хотят добиться на сцене, что с ними часто легче работать, чем с молодыми солистами. Задача оперного дирижера — знать, как вызвать доверие у певца, уверенность в себе, но все это в рамках целостной идеи спектакля.

— Случается, что дирижер слишком навязывает свою волю, не позволяя певцу расслабиться, и певец зажимается; тогда мы, зрители, лишаемся хорошего исполнения...

— Сколько угодно. Как дирижер я должен учитывать все нюансы и все предвидеть. Конечно, случаются такие певцы, которые могут работать только как бы вызывая дирижера на поединок; они предпочитают жесткое дирижирование. А иные любят мягкую, расслабленную обстановку. И только тогда раскрываются полностью. Голос не машина, мы имеем дело с физиологией человека. Все нужно учитывать: и настроение, и предрасположение, и страх. В опере, в вокальном искусстве всегда присутствует элемент интимности. Хрупкие голосовые связки — и вокруг них строится огромное здание спектакля. В мою задачу оперного дирижера входит также поиск равновесия между голосом и оркестром. У некоторых певцов хорошая крепкая середина и слабые верха, у другого наоборот. Я должен завуалировать его слабости. Значит, где-то оркестр должен играть тише, чтобы его услышали; в тех местах, где певцу не представляет труда взлететь над оркестром, — громче. Все это очень трудно делать, потому что я никогда не должен забывать о партитуре и исполнять ее как можно ближе к указаниям автора.



Но я считаю, что в большинстве случаев оркестр в операх звучит слишком громко для певца.

— Какой степенью свободы вы располагаете при подготовке спектаклей? Если, например, у вас имеется своя концепция партитуры, и она значительно отличается от общепринятой, вы можете убедить руководство театра в правильности ваших идей или это трудно? Я помню, несколько лет назад в Ла Монне был поставлен "Летучий голландец" с особым вниманием к итальянским влияниям, под которыми Вагнер тогда находился, и получилась почти итальянская опера. Или был поставлен "Дон Жуан" с подчеркиванием комических элементов, а "Свадьба Фигаро" с подчеркиванием драматических элементов. Таким образом, менялась привычная концепция оперы. Помоему, все это были идеи Сильвана Камбрелинга.

— Я не Камбрелинг. Мне трудно согласиться с этой идеей полного переворота традиционного подхода. Безусловно, с некоторыми операми так можно поступать. Например, я недавно дирижировал "Травиату" в Париже, и она получилась очень трагической. Конечно, это трагедия, но не только. Скоро мы начинаем репетиции "Травиаты" в Ла Монне, и я хочу учесть этот опыт и не переборщить с трагической окраской оперы, а выявить и другие черты. С другой стороны, могу сказать, что мое мнение при принятии решений равноправно с мнением директора и художественного руководителя. Например, мне очень хотелось поставить "Отелло" Верди, и с первоклассным составом. Но я знал, что те солисты, кого я хотел бы слышать у нас в "Отелло", слишком заняты и никогда не придут в Ла Монне на шесть недель репетиций. И стоял вопрос: или ставить оперу с менее значительными певцами или не ставить вообще. Я предложил дать концертный вариант. Что мы и сделали. По-моему, эта идея в данном случае оказалась удачной.

— Конечно, нам, зрителям, было очень интересно услышать "Отелло" Верди и "Отелло" Россини с перерывом в несколько дней. Хотя мне казалось, что "Отелло" Верди было бы лучше увидеть на сцене, а "Отелло" Россини ничего бы не потерял и в концертном варианте.

— Так многие считают, но, как я вам уже объяснил, другого выхода не было. Я согласен, что "Отелло" Россини статичен. В то время к опере предъявлялись другие требования. Публика шла в оперу слушать прекрасные голоса. Но мы хотели поставить Россини, потому что его очень мало ставили в Ла Монне. Заслуживает ли эта опера

внимания? Почему нет?

"Питер Граймс" сценически очень силен. И я не думаю, что к этой опере стоит подводить концепцию изменения традиционного подхода. Скорее всего, нет. Но все зависит от режиссера. Если режиссер уверен, что все нужно менять, и он может убедить в этом остальных членов труппы, то мы соглашаемся. Даже если его подход не имеет ничего общего с традиционным.

— Решаете ли вы бюджетные вопросы?

— Нет. Я не специалист в финансовых вопросах. Я знаю, что у нас стало меньше средств, чем, скажем, два года назад, и поэтому мы должны очень тщательно все планировать, что мы и делаем. Раньше у Ла Монне практически не было финансовых ограничений. Но я не считаю новые веяния плохой чертой: финансовые ограничения обязывают декораторов и режиссеров проявлять всю свою изобретательность. Часто мы получаем очень интересные результаты, я бы сказал, даже лучше, чем если бы они просто пошли и купили все, что им надо, и заплатили, сколько попросят. Я понимаю, что в России театры находятся в очень стесненных финансовых обстоятельствах. Для нас это новая и непривычная вещь. Теперь мы тоже начинаем чувствовать спад экономики, трудные времена.

— По какой системе работают хор, оркестр?

— Мы объявляем конкурс на замещение вакантных мест. Если музыкант или хорист проходит по конкурсу, его ангажируют на шесть месяцев, на так называемый пробный период. Если все в порядке, то он получает место пожизненно. Сейчас, если музыкант получил контракт, его практически невозможно уволить. Будут огромные проблемы с профсоюзами. Раньше бывший директор имел право увольнять и нанимать музыкантов, когда хотел. Но тем не менее мы стараемся обновлять нашу труппу. Люди уходят на пенсию или уезжают. Мы нанимаем новых.

— Кто устанавливает моду в мире оперы — Европа или Америка?

— В Соединенных Штатах есть замечательные оркестры, с невероятно высоким техническим уровнем исполнения, есть замечательные оперные театры, такие как в Нью-Йорке, Сан-Франциско. Но публика в Америке гораздо консервативнее европейской, ее трудно увлечь чем-то новым, неожиданным. Поэтому я скажу, что оперная сцена в Европе интереснее. Здесь больше происходит, ставится, возобновляется.

— Если мы сравним положение

оперного дирижера в Европе и в Америке, то где ему легче сделать карьеру?

— Конечно, в Европе. Здесь больше театров и больше возможностей. А также больше времени на репетиции. Я это довольно хорошо знаю, потому что я много работаю с оперными театрами Сан-Франциско и Нью-Йорка. В 1997 году я дебютирую в Метрополитен Опера "Евгением Онегиным".

— Как я понимаю, вы выступаете и с концертами. Что вы предпочитаете?

— Вот как раз сейчас я занят поисками золотой середины. В последние два года я очень много дирижировал опер, в следующем году будет такая же ситуация. Но я чувствую, что мне нужно дирижировать больше симфоническими оркестрами. В концертах вы свободны от излишних волнений, не надо искать равновесия между громкостью оркестра и голосовыми возможностями солистов, не надо следить за выходами и входами солистов и хора, за освещением, декорациями, всеми этими второстепенными моментами, к музыке не имеющими прямого отношения. Меня это очень привлекает, так как легче сосредоточиться на партитуре. Хотя, конечно, я предпочитаю работать с оперой. Для меня физический элемент, дыхание, настроение певца, состояние его голосовых связок создают интимность, бесконечно привлекательную. Я вырос в этой среде. Мой отец был певцом, а позже — преподавателем пения. Я работал у него аккомпаниатором в течение 13 лет. Думаю, что без этой подготовки я не смог бы стать оперным дирижером. При работе с симфоническим оркестром вы имеете дело с музыкальными проблемами, показываете, как вы справляетесь со стандартным репертуаром, даете вашу интерпретацию произведения. При работе над оперой вы сталкиваетесь с проблемами постановочными, актерскими, драматическими. Личность певца имеет большое значение. Я думаю, оперу дирижировать труднее, чем симфонический концерт. Проблем больше. Но и личное удовлетворение тоже больше. Особенно если все удастся, как хотелось. Так что по большому счету опера для меня стоит на первом месте.

Беседовала
Лариса ДОКТОРОВА
Брюссель

На снимках: театр Ла Монне; А. Паппано; сцены из спектаклей "Питер Граймс" и "Поиск любви".



Antonio Pappano