

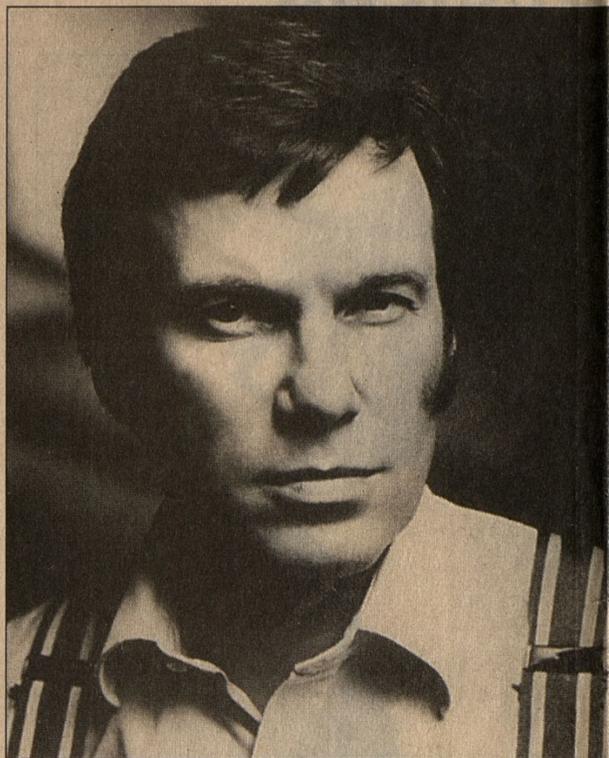
ДЭВИД ПАУНТНИ:

Все искусство в каком-то смысле — политика

Кубатура. — 2003. — 24 июля — 6 авг. — с. 12

Дэвид ПАУНТНИ — один из самых известных оперных режиссеров Европы — впервые заявил о себе во весь голос в 1972 году постановкой «Кати Кабановой» Яначека на Уэксфордском фестивале. В то время ему было 25 лет, за плечами — два престижнейших университета: Оксфордский и Кембриджский. Спустя несколько лет Паунтни становится главным режиссером Шотландской оперы в Глазго, а с 1983 года — Английской национальной оперы (ENO), где в полной мере расцвело его мастерство и где к нему пришло мировое признание. В дальнейшем Паунтни много ставил на ведущих мировых сценах, был удостоен титула «Commander of the British Empire», французского ордена «Chevalier des Arts et Lettres» и других высоких наград. В России имя Дэвида Паунтни стало известно лишь тринадцать лет назад, когда ENO привезла к нам вердиевского «Макбета». Режиссура этого спектакля поражала своей многослойностью, сочетанием свойств, столь редко идущих рука об руку. Пронизанная политическими аллюзиями, внятными, но при этом отнюдь не лобовыми, она была в то же самое время насыщена глубокими и броскими метафорами. По окончании оди гадали, какие именно фигуранты недавней истории подразумевались под главными героями, других больше интересовало, к примеру, почему король Дункан появляется на сцене в зеленом, напоминающем листву одеянии, третьи восхищались виртуозным мастерством, с которым все было сделано, тогда как четвертых происхождение на сцене просто раздражало, а то и возмущало. С тех пор живых спектаклей Паунтни в Россию не привозили. Критики (в том числе и автор этих строк) видели некоторые из них на Западе, а потом описывали свои нередко довольно противоречивые впечатления. Многие стали доступны отечественным оперолюбам благодаря видео. И вот Дэвид Паунтни поставил в Мариинском театре «Чародейку» П. Чайковского (рецензия на спектакль опубликована в № 27). Накануне премьеры мне удалось побеседовать с мастером.

— Как вы пришли к профессии оперного режиссера?
— У меня есть музыкальное образование. В детстве я пел в хоре, играл на трубе. Я из музыкальной семьи, в которой также очень интересовались театром. Так что все произошло совершенно естественно.
— Чем обусловлен ваш интерес преимущественно к политическому театру?
— Может быть, в силу того, что студентом я изучал историю, политические идеи всегда были для меня важны. А опера во многих странах — вообще государственное искусство. В России именно такова опера «Борис Годунов». Или «Жизнь за царя», которая для Сталина была своего рода эмблемой, олицетворением государства. Многие оперы так или иначе являются политическими, да и все искусство в каком-то смысле — политика. Решение сказать: «Это не политическое искусство», — политическое решение.
— И тем не менее сегодня все чаще раздаются голоса, что время политического театра уходит. Да ведь и у вас наряду с открыто политическими «Макбетом» и «Набукко» Верди были и куда менее политизированный «Вильгельм Телль» Россини, и совсем уж далекая от политики «Королева фей» Перселла.
— «Королева фей» была задумана как развлечение, маска. Комедия



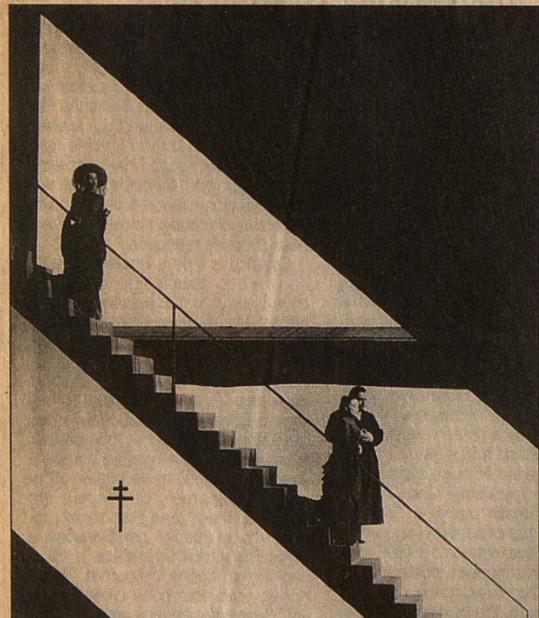
Д. Паунтни

решовала их национальная принадлежность?
— Во всех этих произведениях есть сразу же узнаваемый русский характер, который не спутаешь ни с каким другим. А вообще мне, иностранцу, вся славянская опера видится как единое целое. Для вас, русских, это может показаться странным, но для меня существует прямая связь между Мусоргским и Яначеком. Я поставил все оперы Яначека, две оперы Мартину, четыре оперы Сметаны и одну — Дворжака. Если прибавить их к русским, то это будет весьма значительная часть всего славянского репертуара. На мой взгляд, во всем этом славянском репертуаре достигнут интересный баланс между итальянской оперой, где главное — мелодия, и немецкой, где главное — идеи. Славянская опера посередине. В ней есть и то и другое — и мелодии, лирический аспект, и идеи (как, например, в «Хованщине», в «Борисе», в операх Яначека). И еще очень велико значение языка, человеческой речи. Очень интересно, что именно Мусоргский был первым композитором, который передал то, как люди говорят: у него не только главные персонажи говорят, у него даже хор говорит, то есть там есть диалоги. Персонажи поют, но они при этом и говорят, как реальные люди. В славянской опере есть этот баланс, который мне кажется очень интересным.
— Что вас привлекло в «Чародейке»?
— Ну, во-первых, для меня всегда интересно решать проблемы. А здесь, конечно же, имеется проблема, потому что «Чародейка» — это зрелая опера Чайковского, которой всегда пренебрегали. Было интересно разобраться, отчего это так и что мы можем с этим сделать. Интересно решить эту проблему. Я думаю, что Чайковский, очевидно, сам был в некотором замешательстве относительно характера главной героини. Вопреки сюжету, который предполагает, что она должна быть чем-то вроде Кармен, в музыке все совсем не так: ее музыка на самом деле очень серьезна и полна достоинства. Это является для меня ключом. В моем представлении, речь в пьесе — о социальной несостоятельности этого случая, этой семьи, у которой проблемы с собственной сексуальностью. Эту тему олицетворяет Чародейка, она — их проблема, поскольку они не знают, что им делать со своей сексуальностью. И эта семья сама себя разрушает: отец и сын влюбляются в одну и ту же женщину, отец убивает сына, и так далее. Это семейная история, история о подавляющей, гнетущей семейной жизни в XIX веке, что Чайковский, вне всякого сомнения, осознавал, потому что он сам находился в похожей ситуации.
— Недавно было объявлено, что в 2004 году вы сменили Альфреда

Вопмана на посту интенданта знаменитого Брегенцского фестиваля. Вы знаете этот фестиваль изнутри, поставили в Брегенце целый ряд спектаклей («Летучего голландца», «Набукко» и «Фиделио» на Озерной сцене, «Греческие страсти» и «Золотого петушка» в Фестшпильхаусе), многие из которых стали уже легендой. Предполагаете ли вносить изменения в его концепцию?
— Фестиваль вырос вокруг постановок, осуществляемых на Озерной сцене — очень масштабных, очень зрелищных и в то же время очень радикальных. Они играют для громадной аудитории. Это очень специфическая, необычная вещь, которая не имеет аналогов в мире. Потому что спектакли для туристов делают все оперные театры. Но обычно это очень традиционные, очень консервативные постановки, которые оформляются так, чтобы решать чисто коммерческую задачу — привлекать туристов. В Брегенце делается нечто принципиально иное. Для очень большой аудитории — три с половиной тысячи человек — делаются спектакли без всякого идейного компонента, по-настоящему интересные, современные спектакли. В этом заключается настоящее «послание» фестиваля: привлечь массовую публику интеллектуальными, возвышенными, интересными спектаклями. И я помогаю воплощать эту идею.
— Есть ли уже конкретные планы?
— Сейчас я занимаюсь выстраиванием фестивальной программы таким образом, чтобы развивать эту идею дальше. Например, на фестивале 2004 года у нас будет обширная программа, посвященная Курту Вайлю. Потому что на Озерной сцене у нас в этом и в следующем году идет «Вестсайдская история», а Курт Вайль в каком-то смысле крестный отец интеллектуального мюзикла, который создал Бернштейн, Вайль проложил ему путь. Сам по себе он серьезный авангардный композитор, писавший для очень широкой публики, и имеет смысл сделать его творчество темой фестиваля в 2004 году.
— Многие ваши знаменитые постановки сделаны со сценографом Стефаносом Лазаридисом. Некоторое время назад он заявил о том, что отныне сам будет заниматься режиссурой. Видели ли вы его спектакли и как вы вообще относитесь к тому, что две эти профессии часто бывают представлены одним человеком (характерный пример — покойный Херберт Вернике) и что все больше сценографов начинают заниматься также и режиссурой?
— Лазаридис сделал одну-две постановки и решил больше этим не заниматься. Нам и теперь случается работать вместе. Относительно названной вами тенденции я бы сказал так: если я хочу построить мост, я попрошу об этом инженера, а если я хо-

чу съесть бифштекс, я обращусь к повару. Я видел много спектаклей, поставленных художником, и обычно у меня на них возникает такое чувство: «Тут нужен режиссер».
Для меня один из самых волнующих и привлекательных аспектов режиссерской работы — мой диалог с художником. В результате этого диалога рождается желанный ребенок, в котором есть что-то от каждого из нас. Есть мои идеи, его идеи, есть идеи, о которых мы не можем точно сказать, чьи они. Я чувствую, что если лишиться себя этого процесса общения, то это будет как секс с самим собой.
Что касается Херберта Вернике, то это был очень интеллигентный художник, который создавал прекрасные визуальные образы. Но постановка — это не последовательность прекрасных образов. Сцена должна жить. Мое ремесло — заставить людей на сцене двигаться, привести в движение хор. Большинство художников, которые ставят спектакли как режиссеры, смертельно боятся хора и стараются отодвинуть его подальше и оставить без движения.
— Во времена ENO у вас было полное взаимопонимание с дирижером Марком Элдером. В вашем с ним «Макбете», который в 1990 году был показан в гастролях в России, поражала в том числе и редкая взаимосвязь сценического решения с музыкальным. Случалось ли вам находить подобное же взаимопонимание с другими дирижерами?
— Да, иногда. Марк — мой давний друг, мы с ним знакомы с детства, так что это особый случай. Но у меня очень хорошие отношения, скажем, с Ульфом Ширмером, с которым мы сделали много совместных постановок в Брегенце, и с Францем Вельзером-Мёстом, с которым мы тоже часто работаем. На самом деле у очень немногих дирижеров находятся в моем, и искренний интерес, чтобы входить в детали постановки. Но, конечно, только в том случае, если у дирижера есть этот интерес, спектакль и музыка по-настоящему сочетаются друг с другом.
— А как вам работало с Валерием Гергиевым?
— Гергиев — это вдохновенный и вдохновляющий других артист. Он не из тех, кто тратит много времени, вдаваясь в подробности рабочего процесса. Поскольку ему приходится руководить очень большим театром, у него очень мало времени. Я его очень ценю, и Валерий это знает. У меня с ним не возникает никаких проблем, я работал с ним в Зальцбурге, и это было абсолютно чудесно. Но это нельзя сравнивать с теми взаимоотношениями, какие у меня бываю с другими дирижерами, с которыми я могу в процессе репетиций обсуждать постановку в деталях, обмениваться идеями.
— Как возникает у вас замысел спектакля?
— Это как раз пример того, какие проблемы могут возникать между режиссерами и дирижерами. Я должен иметь основную идею спектакля, по крайней мере, за год. Потому что художник должен придумать сценографию, нужно изготовить декорации, и так далее. Все это делается очень заранее. Дирижер в это время обычно занимается другими вещами.
Как я обычно люблю поступать? Я слушаю музыку много раз подряд. Очень тщательно изучаю произведение от начала до конца, с партитурой в руках. До некоторой степени занимаюсь исследованиями, но не слишком много. И у меня появляется идея. Я думаю, существует некая критическая точка, и когда вы изучаете произведение, вы однажды достигаете этой точки. Вы узнаете все больше и больше, уже знаете достаточно много, и вот в этот момент у вас должна появиться идея, которая будет свежей. Если вы будете знать слишком много, ваша концепция окажется слишком интеллектуальной, в ней не останется свежести. Вместе с идеей приходит представление о дизайне, о сценической форме — это и есть основа, костяк спектакля, ясный, крепкий костяк. Когда я начинаю работать с певцами, я не знаю, кто куда пойдет, но у меня есть очень ясная «карта», которая идет от концепции.
— В таком случае кто для вас певец — марионетка, шахматная фигура или все же партнер?
— О нет, конечно, партнер.
— Творчество каких режиссеров вам наиболее близко и интересно?
— Меня восхищает английский режиссер Ричард Джонс. Кто еще? Роберт Карсен, Дэвид Олден. В прошлом я многому научился на спектаклях Иоханна Херца. Но также очень многому можно научиться на работах плохих режиссеров. Легко понять, чего нельзя делать.
— Знаете ли вы работы кого-либо из русских режиссеров?
— Я видел очень хорошие спектакли Любимова. Я также видел очень плохие спектакли Любимова. Но его хорошие спектакли действительно очень хороши.
— Режиссеры драмы все чаще ставят оперы. А у вас не было опыта в драме?
— Да, несколько. Разница не слишком велика.
— А в кино?
— Кино — это нечто совсем иное. Сколько бы я ни смотрел оперных спектаклей, поставленных очень, очень хорошими кинорежиссерами, такими, например, как Вернер Херцог или Фолькер Шлөндорф, все они кажутся мне ужасными. Это совершенно иной вид искусства. Кинорежиссер умеет делать монтаж кадров, а в опере это не работает.

Беседу вел
Дмитрий МОРОЗОВ
Фото Натальи РАЗИНОЙ
и из архива



Слева: сцена из спектакля «Катя Кабанова» (Баварская государственная опера). В центре: сцена из спектакля «Риголетто» (Новая Израильская опера). Справа: О.Сергеева, Д.Паунтни, В.Черноморцев и В.Гергиев после премьеры «Чародейки» (Мариинский театр)