

Что удивительного в том, что кинорежиссер пришел в концертный зал, где исполнялась серьезная музыка? Ровным счетом ничего. И все-таки, увидев Андрея Сергеевича Михалкова-Кончаловского в Большом зале Московской консерватории на премьере «Пиковой дамы» в концертном исполнении, сразу же подумала: а не собирается ли он ставить эту оперу? И действительно, оказалось, что собирается. Режиссер кино или драматического театра, обращающийся к опере, — явление не единичное, но всегда любопытное. Человек приходит хотя и в близкую ему, но все же отличную от той, в которой пребывал доселе, область искусства. Естественно, это вызывает вполне закономерные вопросы. Например, как он справляется с новым для него делом? Но уже в самом начале разговора с МИХАЛКОВЫМ-КОНЧАЛОВСКИМ стало ясно, что мой собеседник — вовсе не кинорежиссер, который «меняет профессию», а профессионал в еще одной своей ипостаси.

— Андрей Сергеевич, почему вы выбрали именно эту оперу?

— Мне предложил поставить «Пиковую даму» Пласидо Доминго, художественный руководитель театра в Лос-Анджелесе. Из Лос-Анджелесской оперы постановка будет перенесена на сцену «Ла Скала», а затем показана в Париже. Я очень рад, что получил это предложение, в общем-то случайное — его могло бы и не быть, если бы Доминго не увидел в «Ла Скала» «Евгения Онегина», мой первый и пока единственный оперный спектакль, — в год Петра Ильича Чайковского. Рад, что лучшая опера великого русского композитора будет представлена на крупнейших оперных сценах мира.

— У «Пиковой дамы» большая сценическая история. Ее ставили очень крупные художники. Вас это не смущает?

— Нет, не смущает. Здесь другая причина для волнения. Я очень люблю эту оперу. Мой дед, художник Петр Кончаловский, весьма скептически относившийся к русскому, как бы это сказать, реалистическому романтизму, что ли — оперу «Евгений Онегин», к примеру, он называл сборником романсов — «Пиковую даму» тем не менее считал гениальной. А чем выше опера или пьеса, тем труднее ее ставить. «Пиковая дама» же создает дополнительную трудность для постановщика, ибо он, как между двух огней, оказывается между Чайковским и Пушкиным. Либретто Модеста Ильича не передает всей философской глубины повести. По сути дела, все «пушкинские» оперы Чайковского — это искажение гениального художника другим гениальным художником. Мы с

Ольгой Доброхотовой целую передачу об этом сделали на телевидении. Не знаю, уж какая там была найдена крамола, но только почему-то уже год ее не выпускают на экран.

«Пиковая дама» Пушкина — фантазмагория, сблизившая его с Эдгаром По или Гюгеном. Фантастическое, сверхъестественное органично входит в реальную жизнь. Призраки Графини, являющийся Герману*, шаркает туфлями. И мелодраматизм Чайковского. Пугающий, потусторонний образ старухи.

Все крупные художники — режиссеры и дирижеры, которые ставили эту оперу, пытались переосмыслить ее. Самой нетрадиционной была, конечно, постановка Мейерхольтца, кстати, отказавшегося от прежнего либретто. Самуил Самосуд, работавший и с Мейерхольдом, ставил в 40-х годах «Пиковую даму» в Большом театре. Он перенес действие в разные места. Все поиски, эксперименты всегда происходили от искреннего желания приблизиться к Пушкину. Я, кажется, все, что только возможно, прочитал о мейерхольдовском спектакле. Очевидно, это была очень интересная постановка, но постановка скорее с музыкой Чайковского, чем его оперы. А хотите вы того или нет, но все-таки главное в опере — это музыка.

Люди приходят оперу слушать, а слушать можно и с закрытыми глазами. Опера прежде всего звучит, и если постановщик что-то хочет «добавить», это никогда не должно выходить на первый план, заслонять собой исполнение. Хотя режиссер, безусловно, предлагает и свое видение, и философскую интерпретацию оперы. Наш материал — человеческие характеры, отношения людей, вот где вступает в силу право на режиссерскую трактовку. Сейчас наиболее интересные, крупные режиссеры мира, такие, как Стрелер, Шейро, Ронкини, молодой американец авангардист Питер Селларс, интерпретируют жизнь в радикальных масштабах и радикальной форме. Скажем, половину действия в «Нюрнбергских мейстерзингерах» Шейро перевел в Германию времен зарождающегося фашизма. Такие сдвиги временные отражаются и на развитии характера, и на общей концепции спектакля, и, кроме того, являются своего рода интерпретацией философских идей, заложенных в музыку.

— А у вас уже есть общая концепция будущего спектакля?

— Трудно говорить о том, что пока

* В отличие от пушкинского «Германна», в оперной традиции принят вариант написания имени с одним «н». Он и был использован автором во всех случаях для сохранения единообразия.

не стало реальностью. Я не раб своих идей, многое еще может измениться. Но, разумеется, концепция у нас с Эдзио Фриджеро (художник-постановщик, один из ведущих театральных художников сегодня, постоянно сотрудничающий со Стрелером) есть, и как нам кажется, довольно интересная. Эдзио даже специально ездил в Ленинград, чтобы подышать этим воздухом. Ну и, конечно, «воздух» Пушкина, насколько позволяет им дышать музыка. Эта фантазмагоричность, насыщенность какими-то зловещими токами. Герман одержим страстями, играет, пьет. Восприятие мира у него искажено. Стоя перед портретом Графини в ее спальне, не может «оторваться от страшного, но чудного лица». Тут вообще вопрос, а кого же все-таки Герман был влюблен — в Лизу или Графиню? В финале Герман поет: «Лиза, прости меня», но в финале появляется и Графиня. Что это? Символ. А символ, как говорил Блок, неясен в своей последней глубине. Неясен, потому он и символ. Потому четко обозначить, что у

обратно — слишком дорогостоящее предприятие. Поэтому мы решили делать декорации для спектакля в Лос-Анджелесе на месте, несколько упростив его сценографию. Вообще постановки такого рода требуют сейчас колоссальных затрат. Сценическое оформление «Пиковой дамы», предложенное Фриджеро, очень простое. Но эта простота стоит огромных денег — миллион двести тысяч долларов. Но, конечно же, художественный уровень, качество исполнения декораций и костюмов (а костюмов будет двести пятьдесят) высочайшие.

Театр «Ла Скала» уже нашел себе другого партнера — Оперу «Бастилия», которая и субсидирует постановку. «Бастилия» — это гигантский, невероятный по своим техническим возможностям, самый современный, думаю, лучший в мире сейчас оперный театр, даже не театр, а целый комплекс, построенный в Париже к двухсотлетию юбилею Великой французской революции. Стоит он на том самом месте, где некогда бы-

очень сильное современное выразительное средство, как свет. В наших театрах он, к сожалению, используется на первобытном уровне. На больших оперных сценах мира давно все компьютеризировано. Даже степень затухания или смена эффектов. Вы даете задание, сколько секунд должен длиться тот или иной световой эффект, и даже не замечаете, как и когда происходит трансформация. У меня в постановке светом руководит замечательный мастер своего дела Марк Брикман, участник создания гигантских световых спектаклей с «Пинк Флойд», Полом Маккартни.

Впрочем, возможно все, кроме того, что невозможно. И в оперном искусстве допустимы самые невероятные, фантастические «хулиганства», если, конечно, они исходят от людей одаренных. Тогда все прощается. Питер Селларс перенес действие «Женитьбы Фигаро» в современную американскую жизнь. Все происходит в кафе, действующие лица — проститутка, официантка, негр. Говорят, получилось грандиозно. Я верю.

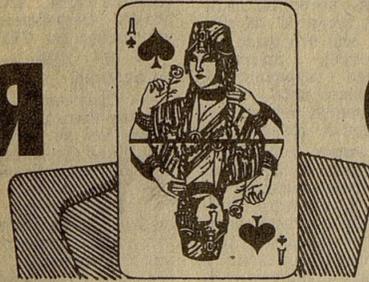
мажками. В театре, особенно в опере — совсем другое. Конечно, у оперы меньше зрителей. Но есть вполне реальная надежда, что в ближайшем будущем она станет демократическим зрелищем. По-настоящему демократическим, а не насильственно, как это всегда было у нас: в каждой республике обязательно свой театр оперы и балета и непременно академический, и непременно должен быть классический репертуар.

— Мы-то, наверное, по-прежнему все еще далеки от демократической оперы. Может быть, на Западе... Но вы ведь говорите, что опера там — очень дорогостоящее искусство. Как же одно соотносится с другим?

— Опера на Западе существует на дотации, и очень большой дотации. Кроме того, огромные деньги вкладывают в оперное искусство спонсоры, меценаты.

Средства массовой информации, которые сейчас связывают практически все развитые страны мира, способствуют созданию своего рода фона для

ПИКОВАЯ ДАМА НЕДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНОВАЯ ОЗНАЧАЕТ ТАЙНУЮ НЕДОБРОЖЕЛАТЕЛЬНОВАЯ?



меня будет так, что эдак, я не могу и не хочу.

Я чувствую, что вся опера пронизана болью Германа, его неосознанными инстинктами и осознанной, но неосуществимой любовью. Им движет не только страсть к деньгам, хотя, безусловно, он жаждет разбогатеть. Но только ли потому он играет? Герман сублимирует какие-то чувства. Почему Достоевский был страстным игроком? Он тоже сублимировал какие-то чувства — страх перед надвигающейся революцией, вернее, перед своей неспособностью принять в ней участие. Он написал «Игрока», но всю правду сказать не мог, поскольку сам боялся своей правды, боялся сказать: я играю потому, что хотел бы примкнуть к движению, но, раз обжегшись, больше не могу, у меня другая жизненная концепция, я другую делу служу. Он был в Женеве, когда там проходил международный конгресс передовых деятелей Запада, собравшихся для демонстрации идеи мира и свободы, слушал Бакунина. А потом отчаянно играл. Вот говорю вам об этом, а сам думаю: при чем же здесь Герман? Но я чувствую, что есть какое-то пересечение, все как-то связано между собой. А вообще-то не стоит чрезмерно увлекаться философствованием, потому что искусство — это игра, и самое главное для меня, конечно, создать зрелище, от которого нельзя было бы оторваться.

В этой опере есть довольно затянута места, я имею в виду вставные номера, особенно бесконечная пастораль в сцене бала, авталанная по просьбе директора императорских театров. Их надо наполнять каким-то вторым — зрительным — смыслом. И есть идеи, как это сделать, я бы сказал, ошарашивающие. Но, разумеется, никакого насилия над материалом, никаких вызывающих, бросающихся в глаза новаций не будет. Зритель не должен понимать, в чем новизна предложенного решения: все новое и в то же время как будто ничего нового. Мы, например, замыкаем сценическое пространство, ограничиваем его как бы стенами родовой гробницы, склепа, отчего действие концентрируется, возрастает его напряженность. Впрочем, это уже техника, эстетический прием. Вам показывают малую часть, и вы по ней представляете целое гораздо ярче и полнее, чем если бы увидели его воочию. Отражение сильнее луча, потому что оно будит воображение.

— Когда состоится премьера?

— В Лос-Анджелесе в апреле, в июне в Милане, а в феврале будущего года в Париже. Первоначально предполагалась совместная постановка Лос-Анджелесской оперы и «Ла Скала», но потом этот проект отпал. Оказалось, перевезти декорации из Италии в Америку и

ла Бастилия, отсюда и получил свое название. Такой сцены, как в этом театре, я не видел нигде. Немыслимая сцена — 150 метров глубины, в ее «карманах» могут одновременно стоять декорации к двенадцати постановкам. Акустика потрясающая. Предполагается, что «Пиковая дама» не просто будет перенесена на сцену этого театра на один сезон, но войдет в его репертуар.

Мне предлагали поставить первый акт «Пиковой дамы» у нас в Петродворце, на площади с фонтаном. Там планируют провести праздничный вечер, посвященный 150-летию со дня рождения Чайковского. Но, увы, я не умею делать такого рода постановки — мне нужна сцена. Однако показать спектакль целиком — если наши организации, ведающие гастролями, сочли бы это возможным — хотелось бы. Думаю, что такое предложение заинтересовало бы театр «Бастилия».

— Кто примет участие в вашем спектакле?

— Дирижирует в Лос-Анджелесе Юрий Симонов, а в Милане и Париже — Сэджио Азава, с которым три года назад мы ставили «Евгения Онегина». В этом спектакле пела Мирелла Френи. Будет она занята и в «Пиковой даме» — в Милане и, вероятно, в Париже. В Лос-Анджелесе Лизу поет Наталия Троицкая, Графиню — Эвелин Лир, кажется, она будет выступать и в Милане. Ну а партию Германа во всех трех постановках исполнит Пласидо Доминго. Он никогда не пел Германа и очень хочет попробовать себя в этой роли, хотя, как сам говорит, немного боится ее. Она потребует несколько большей «дозы» актерской игры, чем остальной его репертуар. Во всяком случае так задумано мной. Впрочем, я отлично понимаю, что оперу «достаточно» прекрасно спеть, чтобы зрители сказали: замечательная постановка. Да так оно и будет на самом деле. Оперный спектакль, в котором, предположим, Доминго, Паваротти, Сазерленд пели бы так, как они это имеют обыкновение делать, и к тому же играли бы свои роли, как в драматическом театре, невозможен. Это иллюзия. Для того чтобы так петь, нужно стоять на месте.

— Ну а что же делать режиссеру, как выходить из положения?

— Искать необходимый баланс между музыкой и действием. Оперу нельзя перегружать действием. А для того чтобы создать пластическое зрелище, есть множество выразительных средств и помимо движения актеров, мизансцен. Атмосферу действия можно создавать сменой декораций, внутренним напряжением, которое невидимо, но всегда хорошо чувствуется. Есть и еще такое

— Судя по всему, опера очень сильно занимает ваши мысли. А киноопера, то, что делает, например, Дзеффирелли, вас не привлекает?

— То, что делает Дзеффирелли, не привлекает. Говорить о таком жанре, как киноопера, сложно. Еще сложнее, наверное, работать в нем. Кино в общем-то убивает звук. Кинообраз прежде всего создается пластическими средствами. Недаром дозвуковой кинематограф называли Великим немым. Глухой человек вполне может наслаждаться фильмом, понимая, что в нем происходит. Звук, диалог в кино вторичны. Первичное — пластика. И потом, изображение — очень сильная вещь. Представьте себе крупный план исполняющего коронную арию певца. Он открывает рот, и вы видите всю работу, проделанную дантистом. Все. Музыка кончилась. Хочется закрыть глаза.

Поэтому попытки Дзеффирелли или Луизи, поставившего «Дон Жуана», воссоздать реальность средствами самого условного театрального жанра, каким является опера, не кажутся мне удачными. Единственная киноопера, которая мне не просто понравилась, а потрясла меня, — «Волшебная флейта» Бергмана. Он не пытается «выдать» происходящее на экране за реальную жизнь. Наоборот, все время напоминает: это опера, разыгрывается спектакль, и у него есть свой зритель. Естественно, применяются выразительные средства кино, но фильм все равно как бы остается спектаклем. Тем не менее, думаю, у режиссера были сложности, когда он искал достигнутый им баланс между изображением и звуком. Кроме того, как раз такую вещь, как «Волшебная флейта» с ее набором фантазмагорич и шалостей, и возможно решить в подчеркнуто буффонно-театральном стиле. Правда, говорят, превосходящую кинооперу «Кармен» сделал Роззи, но я ее не видел.

Сам же я предпочитаю ставить оперу на сцене, а не в кино. Меня вообще очень волнует театр, по крайней мере сейчас. Я считаю, что в театре больше возможностей заниматься искусством. В кино ведь зачастую занимаешься не искусством, а производством. Возможно, в кино мне трудно выразить себя. Да и кто сказал, что я кинорежиссер? Может быть, я театральный режиссер. Недавно поставил «Чайку» в парижском театре «Одеон», теперь там же собираюсь ставить Шекспира. Ну и вот еще опера...

Мне очень нравится вся театральная атмосфера, нравится зрительный зал, резонанс живого голоса, торжественность премьер, даже пыль за кулисами. Нравится все то, чего нет в кинематографе. К кино люди сейчас стали относиться потребительски, приходят в галашах, опаздывают на сеанс, жуют, шуршат бу-

возникновения оперных «звезд», популяризируют певцов. Доминго сейчас знают значительно больше людей, чем, например, Карузо в его время. Карузо знали меломаны, образованный мир. Доминго же благодаря телевидению знают не только поклонники оперного искусства, но и люди, далекие от оперы. Но это потенциальные слушатели, которые могут захотеть увидеть его «живого» — на сцене.

Сейчас на Западе уже и у средних, не только элитарных, слоев общества считается хорошим тоном пойти в оперу. Даллас, Чикаго, Бостон, Лос-Анджелес, Сан-Франциско — все эти американские города оперные. Конечно, как правило, билеты недорогие. Но и это не везде и не всегда. Билеты в театр «Бастилия» не будут дорогими. Государство специально дает ему огромную дотацию, чтобы значительно снизить цены на билеты, чтобы люди могли и шли слушать оперу.

— Андрей Сергеевич, наши читатели знают вас только по вашим фильмам. Недавно с большим успехом прошел по экранам, был показан на Центральному телевидению ваш фильм «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», двадцать лет пролежавший «на полке». Только что вы получили учрежденный Союзом кинематографистов приз «Ника» за лучшую режиссерскую работу в этом фильме. Советские зрители познакомились с вашими картинками, снятыми за рубежом. И очень не хотелось бы, чтобы после этой беседы у них сложилось впечатление, что кино в вашем творчестве отошло на второй план. Это ведь, наверное, не так!

— Разумеется, нет. Но прежде чем ответить на этот вопрос, хотел бы вам возразить. Советские зрители с картинками, снятыми мною за рубежом, не познакомились. На ретроспективе моих фильмов, прошедшей в Москве, смогли увидеть очень немногие. Ни один мой фильм до сих пор не куплен и не вышел на большой экран. А свою работу в кино я, конечно, продолжу. Буду снимать на «Мосфильме» при участии зарубежных фирм картину «Кинемеханик» по сценарию, написанному мной вместе с драматургом Анатолием Усовым. На главную роль — киномеханика Сталина приглашен Тим Халс, известный актер, блестяще сыгравший Моцарта в «Амадео» Милоша Формана.

Вообще планов у меня много, но говорить о них не хочу. Человек я суеверный, а вы помните, какой эпиграф предпослал Пушкиным к «Пиковой даме»? «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность!»