

Купфер Гарри
расс.

1984

МОСГОРСПРАВКА
ОТДЕЛ ГАЗЕТНЫХ ВЫРЕЗОК
103009, ул. Горького д. 5/6 Телефон 203-81-63

Вырезка из газеты
СОВЕТСКАЯ
КУЛЬТУРА

29 СЕН 1984

г. Москва

Разговор после премьеры

Вчера в Московском академическом музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко с большим успехом прошла премьера оперы Моцарта «Похищение из сераля». Постановку ее осуществил главный режиссер берлинской «Комише опер», лауреат Национальной премии ГДР, профессор Гарри Купфер. Спектакль подготовлен к Дням культуры Германской Демократической Республики в Советском Союзе, которые будут проходить в октябре этого года.



Гарри Купфер по праву считается одним из ведущих режиссеров ГДР. Его имя известно во многих европейских странах: он ставил спектакли в оперных театрах Лондона, Вены, Кельна, Копенгагена... В 1978 году в Байрейте им была осуществлена постановка «Летучего голландца» Р. Вагнера, ставшая заметным явлением в музыкальном мире.

Впервые с искусством Г. Купфера любители оперного искусства Москвы встретились в прошлом году, во время ноябрьских гастролей «Комише опер», когда была показана интересная, оригинальная постановка оперы Вагнера «Нюрнбергские майстерзингеры».

В «Комише опер» — театр, созданный и 28 лет руководимый выдающимся режиссером нашего времени Вальтером Фельзенштейном. — Купфер пришел в 1982 году. Кроме названной оперы Вагнера, здесь им осуществлены постановки «Бориса Годунова» Мусоргского, «Риголетто» Верди, «Богемы» Пуччини, «Похищения из сераля» Моцарта, а также оперы «Лир» на музыку современного композитора А. Реймана.

...Гарри Купфер работал над постановкой с подъемом и увлеченно; ежедневно проводя по две репетиции, он, кажется, не испытывал усталости. Так было и в тот день, когда состоялась наша беседа. Как выяснилось, Купфер следил за дискуссией об опере, проходившей недавно на страницах «Советской культуры». Проблемы, затронутые в ней, такие, как постановка классики, современная тема, подготовка оперных певцов, режиссеров, дирижеров, волнуют сегодня, сказал он, всех деятелей музыкальных театров.

— Как вы оцениваете современное состояние оперного театра? Как вы относитесь к высказываниям некоторых скептиков, считающих, что оперное искусство переживает кризис?

— Опера не находится в кризисе, это устаревшие разговоры. Они устарели хотя бы потому, что начались еще 15—20 лет назад. В международном аспекте опера приобретает все большее значение.

Публика стремится в оперу, которая становится опять одним из любимых видов искусства. Лучшими работами крупнейших оперных режиссеров, в том числе Фельзенштейна, это доказано. Сегодня имеется много талантливых постановок, интересных экспериментов, способствующих дальнейшему развитию оперного искусства.

Если же говорить о кризисе, то необходимо сказать об устаревшем, действительно умирающем, старомодном оперном театре, в котором

на сцену выходят не поющие актеры, а певцы в костюмах. Они поют что-то, не представляя толком, о чем спектакль, что хотел выразить своей музыкой композитор. Это, конечно, не опера, а говоря словами К. С. Станиславского, «костюмированный концерт». Такая опера обречена на вымирание, и я бы сказал — пусть будет так!

— Вы часто ставите классику. Причем как самые репертуарные оперы, например, «Богема», «Риголетто», так и произведения, крайне редко появляющиеся на сцене, — «Пеллеас и Мелисанда» К. Дебюсси, «Осуждение Фауста» Г. Берлиоза, «Замок герцога Синяя Борода» Б. Бартока. Каковы основные принципы вашей работы над классикой?

— Здесь я вижу два главных момента.

Во-первых, в классике я всегда стремлюсь показать правдивую картину жизни. Это та правда жизни, которую утверждал на сцене и в своей системе Станиславский.

С другой стороны, ищу в классике конфликт, соприскающийся с сегодняшним днем, проблему, которая глубоко волновала бы современного зрителя. Классику надо преподносить не как далекую историю, не как музейный экспонат. Публика должна слушать и смотреть спектакль не в созерцательном состоянии. Итог спектакля — потрясение зрителя. Прослушав знакомую оперу, человек, придя домой, задает себе вопрос: «Что же произошло? Ведь не изменено ни одной ноты, ни единого слова? А опера оказалась для меня новой. Спектакль стал неожиданно острым, актуальным». Такой вопрос зритель задает себе только в том случае, если в классике вскрыта проблема, волнующая нашего современника. И это относится не только к опере.

Не менять, не «передергивать» классику, а искать в ней созвучные современности проблемы. Так я думаю, начиная работу над классической оперой, независимо от того, репертуарна она или нет.

— Жанры музыкального театра становятся все разнообразнее. Ваше отношение к мюзиклу, рок-опере, опере-балету, камерной опере?

— Мне кажется, надо развивать все жанры. Важно, что и как преподносится в том же мюзикле, рок-опере, соотвечствует ли выбранная музыкальная форма содержанию. Если это происходит, зритель поймет авторов и постановщиков.

Но при всем уважении к самым разнообразным жанрам, я убежден, что традиционная опера и ее возможности далеко не исчерпаны. Если, повторяю, она поставлена не по старинке.

— Личность дирижера и режиссера в оперном спектакле. Как вы представляете в идеале их содружество?

— Прежде всего желательно, чтобы оба были именно личностями. Оба — и дирижер, и режиссер — должны быть увлечены производением, над которым они работают. Чем выше искусство дирижера, тем выше музыкальная сторона спектакля. Но опера не симфоническое сочинение, она создана для сцены. И задача режиссера раскрыть сценически содержание произведения.

Музыкальная и сценическая сторона оперного спектакля неразрывны. Значит, в идеале дирижер и режиссер должны быть едины в своих помыслах и решениях. Такое единство идеально для работы над оперой.

Режиссер ни в коем случае не должен отрываться от музыки. Он должен читать партитуру и свободно в ней ориентироваться. Он должен находить смысл каждой музыкальной фразы и точное воплощение этой фразы в сценическом решении. Опять же повторю: ведь музыка написана для сцены.

И дирижер, и режиссер — слуги произведения, но не в том смысле, что они его рабы, а в том, что должны его понять, раскрыть, донести до зрителя.

Вопрос о главенстве дирижера или режиссера, мне кажется, не должен стоять. Это вредный, ненужный для музыкального театра вопрос. Споры о том, кто главнее, не принесут пользы никому, в этом меня убеждает вся моя более чем двадцатилетняя работа в опере. Я всегда ищу в дирижере товарища, творческого единомышленника, никогда не работаю с дирижером — примадонной пульта.

— И еще вопрос о разделении функций дирижера и режиссера. На репетициях «Похищения из сераля» вы часто добиваетесь от актера определенной вокальной интонации — не входите ли вы тем самым во владения дирижера?

— Вокальная интонация, динамика пения имеют огромную силу воздействия. Я как режиссер не могу их не касаться. Конечно же, прекрасно чувствуют точность интонации и дирижеры. Поэтому я счастлив, когда дирижер присутствует на всех моих репетициях с актерами, внимательно следит по партитуре, знает все тонкости постановки, знает, как они рождались, как находились.

Я ценю дирижера, который останавливает меня во время репетиции и говорит: вот такая-то музыкальная фраза, по-моему, имеет следующее содержание, учтено ли это в постановке?

Вот таким мне представляется содружество режиссера и дирижера.

— Ваши впечатления от встречи с артистами Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко?

— Я всегда очень тщательно выбираю исполнителей. И в Москве началу работы предшествовало несколько прослушиваний. Мне кажется, что мы с моим помощником Клаусом Мюллером не ошиблись ни в Ларисе Штанько, ни в Виталии Тарашенко, ни в Леониде Зимненко, ни в Наталье Миланович, ни в Леониде Екимове. На репетициях актеры работали с такой отдачей и таким редким доверием, что за короткий срок мы смогли сделать довольно много. Итог нашего труда, естественно, оценит москвский зритель.

Беседу вел
И. КАЗЕНИН.