

Главный режиссер Музыкального театра о времени, театре и о себе

Женщина Музыкальному театру имени Станиславского и Немировича-Данченко позавидует. Он может позволить или привлекать себе годы, и все на законных основаниях — история его создания, что многоотступчатая пирамида. Заочит выглядит моложе — есть 1941-й год объединения Оперного театра имени Станиславского и Музыкального имени Немировича-Данченко. Но поскольку возраст театрам идет, свой век здесь считают от декабря 18-го, когда Константин Сергеевич возглавил Оперную студию при Большом. Именно из этого корня, по мнению летописцев, и произошло столь заметное ныне на Москве дерево. Собственно, юбилейные торжества только грядут — или в следующем сезоне будут отмечать первое выступление студийцев Станиславского на публике и создание Немировичем "параллели" — Музыкальной студии МХАТ. Но юбилейным, восьмидесятым сезоном объявлен нынешний. Следовательно, есть повод взглянуть в лицо театру-бульвару. Наш собеседник — художественный руководитель оперы Александр ТИТЕЛЬ.



стернмаковой? Но знаю, решена эта загадка эки забробои, по жизни, как быкая осеяла, по-добна... И, поверьте, это совсем не плохо — звать "Кармен" по-русски. Когда мы будем учить ее по-французски — а я буду это делать, — настоящие, прочувствованные понимание происходящего, которое уже полугат артиры, позволят им быть ограниченно и в чужом звуковом пространстве. Я это знаю по опыту "Богемы", которую мы помы как на русском, так и на итальянском.

- Станиславский в Немировича-Данченко, на наш взгляд, Александр Борисович, сегодня в Музыкальном театре больше? Или ведь в своих оперных исканиях весьма различались.

Да, у них была разная студия с разным уровнем культуры. Станиславский предвещал популярную классику ("Онегина", "Кармен", "Богему" и т.д.), но Немирович ставил либо классическую оперетту, либо какие-то современные сочинения, либо классику, но очень резко интерпретированную — со вторжениями в текст или нотный материал. Достаточно назвать "Траумат", где Виолетта была актрисой, а Жермен-старший недоумосмысленно добивался ее распложения, или "Карменшту и оспада", где были купюры на многие фрагменты партитуры Бизе. Наверное, оба испытывали какую-то насильственную ревность друг к другу, наверное, они соревновались, но соревновательность была в природе их художественных воззрений. Почему они все время соревновались своим студиям? Художественный театр, что тогда, перестав пользоваться популярностью? Нет, они наращивали эту работу дополнительными студиями. Студия оспела, но работа получала новое ускорение, новое направление. Сколько раз они сорисались с Мееролюбом? Но они же видели, что это талантливый человек — и Мееролюба привел в Оперный театр Станиславского и провел там последний год своей жизни. Константин Сергеевич ужасно боялся советской власти, но он был один из редких своего "параллели" Уильяма Станиславского давал дорогу и Вахтангову, и студии на Поварской — соревновательность была для него естественная. То слышал друг студий после его смерти, говорил о нем с восхищением. Может быть, в чем-то. А в чем-то оно было и естественным, ведь в Музыкальном потом работали ученые как одного, так и другого, но вражды, дискриминации, насколько я знаю из истории театра, передававшейся из уст в уста, не было. На мой взгляд, вы и сегодня оба здесь на равных.

- "Пришло время абсолютных монархий в оперном театре", — сказал один весьма авторитетный французский критик. Но это не о благословенных временах царствования основоположников, это о сегодняшнем дне. И если оглядеть оперные просторы хотя бы наших двух столиц, это прав. Ваше мнение на этот счет?

Вопрос тот, что все связано с династией, сейчас дискретировано, а по-прежнему острое соперничество республик. Театр, особенно такой большой и сложный, как оперный, всегда управляется командой людей, каждый из которых — в идеале — высокий профессионал, увидает, высококвалифицированный, и владеет и понимает, какой театр они все вместе строят. Я привык работать в команде. Так здесь — с Бронцовецким и Уриешем, как было в Свердловской опере, которую некогда называли театром Тителю и Бронцовецким, а иногда театром Витюхи, Бронцовецким, Тителю (первый — директор, второй — главный дирижер — ЛД), и меня совершенно не волновало, на каком месте в этом дуэте или триумвирате стоял мой имя. Я знал, что все равно эстетика театра, способ существования артистов, формирование труппы и репертуара — мое. Возможно, об абсолютных монархиях заговорили по аналогии с драматическим театром, но музыкальный — это другой организм хотя бы потому, что он, как правило, масштабируется с разными коллективами, которые должны быть мобилизованы на одно общее дело. И может быть, в таком командном способе существования есть попытка создать театр гармонический? Может быть, в абсолютных монархиях, наоборот, выходя из своих плутов, организуют и не хватает? Вспомните, десятилетие расцвета Английской национальной оперы связано с тремя именами: дирижер Марк Элдер, режиссер Дэвид Паунтин, директор Питер Диксон. С другой стороны, многие издержки нашего театра, как мне кажется, отчасти связаны и со стремлением к абсолютной власти, стремлением нередко превращать создание собственной некоммерческой организации в бюрократическую профессию.

- В вашей команде не хватает одной важной персоны — главного дирижера.

мира Жемчужина и Ари Карантина несколько снимают остроту момента. Два первых — опытные дирижеры, Карлентину, наоборот, еще надо расти, но он одаренный человек. Набор в Первую оперу коллектив, что тоже важно, он имеет теперь возможность погрузиться над коллективом. Можно ведь идти двумя путями: растить в своих стенах молодые таланты и приглашать известных дирижеров. Что мы и будем делать.

- Нелзя ли назвать несколько имен?

— Поколению пока нет теоретических договоренностей, но хотелось бы. Но разве не видно по именам дирижеров, дирижеров, режиссеров, которые уже работали в театре, что приглашаются люди действительно талантливые? И Владимир Пономарев, и покойный Игорь Голосенко, и Валодия Зева — это ведь часть своего поколения. Многие дирижеры хотят сотрудничать с нами — в прошлом сезоне, например, пробовались Александр Бородин, сейчас у меня лежат кассеты Фридриха Дукана, за последние годы режиссер Музыкального театра выросло, все знают, что здесь не занимают каталужей, что здесь есть художественные силы, с которыми можно сделать серьезный спектакль. Еще не любоб, Ми, например, пока не можем позволить себе посылать Ванера. Или — мне очень интересен "Медведьбой" Бойто, но там такой мощер хор, точнее, два хора, а мы до сих пор испытываем дефицит в мужской группе. Ныкак не дожидусь, когда здесь будет создано "Теллема", который очень люблю, но там нужна такая тонкая, такая безупречная оркестровая игра! А солисты меня есть. Есть Аззад Абул, Фомы Муравинский, Михаил Уриеш, который может бы это попросить. Есть Аля Туркина, которая будет замечательной Мелодрамой.

- Она-то будет...

- А по поводу ребы скажу: в каждой карьере есть вчера, сегодня, завтра. У меня есть вчера, и разница, если сравнить с их "сегодня", уже заметна. Почему бы не предположить, что "завтра" каждого из них будет еще лучше? Я в них верю.

- В равной степени можно предположить и другое — неоправданный теоретический, какой-то амбициозный и пекло какой-нибудь Рудольфовской партии, уже никогда не расцветеющей.

— Когда вы еще раз назад я пришел в театр, то нашел здесь половому труппы и атмосферы, которая была, если вас спросит люди, у которых спросил дам. Сюда проносило много опытных артистов из филармонии, из других театров, как московских, так и периферийных. Но я не пошел по этому пути. Я пошел в музыкальные высшие вузы, на прослушивания, на экзамены. Я пришел преподавать в ГИТИС (куда меня звали тогда дав). Чтобы начать — и поэтому тогда. У меня не было другого выхода: мне легче было человеком с 3-4 курса, с тем, который уселено поверять его в течение ряда лет в нашем общем котле, чем воспитывать 35-40-летних актеров в той вере, в тех эстетических принципах, которые для меня важны. Да, у молодых есть изъяны по части школы, за ними нужно поспешить, но они не хань на языке, не "натаска" (помните "Три застер"? Натаска на дороге быть в театре). Они то, что стало необходимым и необходимым — они интеллигентные люди. И они играют сегодня в тот театр, в какой я хочу. Точность сценического взаимодействия, многосмысленность интонаций, взглядов, прикосновений, подруге — все это имеет куда более глубокий подтекст, если думается людьми, мстующим друг друга и понимающим меня. Ансблельность, игра по одним эстетическим правилам, заповедные посылы наши Константин Сергеевичем и Владимиром Ивановским — вот мой театр.

- Продолжил линию "Станиславский и Немирович" в сегодняшнем Музыкальном? У вас до сих пор идет "Севиильский цирюльник" и "Онегин" в постановке Станиславского. Есть ли предел этому эксперименту?

— Думаю, в XXI век мы уже должны войти с новым "Севиильским", старая постановка, каноническая, была все же режиссером Ганкасо, но должностисты. Хотя, когда играют молодые ребята, когда все проработано по внутренним линиям, все часто аккуртно, это имеет успех. В Германии, например, толкали ногами от восторга. Но уйдет "Онегин", линия Станиславского, а это оперная класси-

ка, не прервется. В то же время у нас идут спектакли, которые могли бы, скорее, заинтересовать Немировича, например, "Танис" или "Эзра", и это та часть репертуара, которая для меня очень важна (я имею в виду забытые или редко звучащие произведения, становящиеся актуальными благодаря своему литературно-историческому контексту). И конечно, нам сейчас очень не хватает того, что составляет существовавшую сторону творчества Немировича — классический оперетты. Мы постараемся это вернуть. Я говорю о "Летучей мыши".

- Но заметной стороной его творчества, равно как и последующей жизни Музыкального театра, была современная опера (правда, главным образом отечественная). Ее нет в ваших планах. Почему? Можно одно предположение? Вы объяснили о "Кармен", которую будете ставить на русском. Зритель должен понимать происходящее — ваши слова. Подумается, что в 90 процентов своей публики вы видите оперных профанов, потому что только такому незнакомая история Кармен. Этой публике, разумеется, будет не по тукам ни "Война и мир" Прокофьева, ни какой-нибудь "Кардилья" Хендмита. Так?

- В вас, как и в любом человеке, видна в основном публику премьерную. Но уверю вас — им в Москве, во втором другом городе мира нет такого количества оперной публики, которая могла бы составить в репертуарном театре большинство; скажем, на 52-й представительной "Исконный" — несколько мировых театров, которые в силу своей значимости, традиций стали, с одной стороны, местом паломничества музыкантов и меломанов, с другой — Меккой интеллигентии, для которой походило в оперу — часть культурного ритуала. Эти театры могут позволить себе "говорить" на языке оригинала. А скажем, из 40 лишним театров Германии на языке оригинала работает четверть. Так, они имеют дело с неподготовленной публикой? Да нет, Германия на сегодняшний день, может быть, самая музыкальная страна мира, но здесь хотят слушать оперу на родном языке. Потому что опера есть театр, а театр есть действие, которое развивается не только в пространстве, но и во времени, то есть является и должен следовать за происходящим и понимать это происходящее. Это не значит, что в богословии за перевод. Повторюсь: и при исполнении на языке оригинала, и при исполнении на родном языке. Но это решается каждый раз по-разному, в зависимости от того, какой театр, каковы его цели и задачи. В случае с "Кармен", например, это была самая большая моя проблема, потому что пензенский русский развивается с пензенским французским, как ни с другим другим языком. Ситуация усложняется тем, что все выходящее русское переводы страдали колоссальной романтичностью. "Наш" Хозе поет в арии с цветком: "Ты в саду вожделен, образ твой витал передо мной", а в подлиннике: "Как только и тебя увидел, и стал твой вешей". Есть разница, правда? И чтобы передать всю глубину страсти "Кармен", это надо услышать. Здесь я хочу подробности, здесь актуально па-

реставрация театра только по бюджету, Тревизио, отсутствие индексации зарплат. — Может быть, самое главное, что мне трудно создать в театре, — это труппа. И вот теперь, когда есть труппа, когда вырос уровень оркестра и когда, наконец, можно брать за серьезные работы вроде "Кармен", — вдруг происходит спом. Так кландем кириичка за кириичким вместе с друзьями, коллегами, друзьями, коллегами, одноклассниками, одноклассниками на два шага, чтобы посмотреть на работу, утереть лоб и выйти по комнате за то, как замечательно мы все сделали, и раз — нам половину этого спомеги. Теперь практически каждый рабочий театр стал получать в 2,5 раза меньше, а все раньше, как мы понимаем, получали немного. Значит, поиски возможностей подрабатывать приобретает новую актуальность. А где подрабатывать? Там, конечно. Ребята, все время явухал я им мысль, есть хорошие, достойные в смысле искусства и по деньгам предложения, покудайти, покудайти. И назад, в Москву, поработать в своем театре — театру это нужно (я сам от маркию постановки отжамался, потому что реанталить-каста нет, я не должен влезать отсюда, я должен строить театр). Теперь даже на неинтересные и невыгодные предложения откликаться придется. Что, как вы понимаете, не есть плюс для наших планов, для целостности роста.

- Одно утешает. "Я бы не сказал, что наша сегодняшняя жизнь способствует развитию оперного искусства", — говорили вы еще лет пять назад. Но театр построить вам это не помешало.

Беседу вел Лориса ДОЛГАЧЕВА

