Вч. клуб. - 1996. - 11 апр. - С. 2

От «Мавры» до «Аиды» с подтекстом и без пуританства

«Мы понимали, что идем «свиньей» на всех», — признается главный режиссер «Геликон-оперы» Дмитрий Бертман

28-летний создатель "альтернативного" оперного театра "Геликон" Дмитрий Бертман празднует шестую годовщину с труппой из 25 солистов, 36 хористов и 80 оркестрантов в барочном зальчике особняка княгини Шаховской, смущая чинное спокойствие консерваторской зоны. Столичные меломаны, четверть века искавшие свой кайф лишь в подвале Бориса Покровского на Сохе, нынче спешат на Большую Никитскую, где мятежная "Геликон-опера" выстреливает своими шлягерными премьерами "Пиковой дамой", "Травиатой", "Кармен", "Пиковой дамой", "Аидой".

— Дмитрий Александрович, ваш театр начинался с четырех солистов и пяти оркестрантов. А после "Пиковой дамы", где вы уже сверкнули хором в 12 человек, "Геликон-опера" стала государственным театром. Как это вам удалось? Кто помог?

— Помог Покровский, который написал письмо в правительство Москвы, помогла Елена Образцова, Владислав Казенин — председатель Союза композиторов России. А вот в Союзе театральных деятелей, напротив, чинили препятствия. В конце концов три года назад нас учредил Комитет по культуре Москвы.

— Вы сразу замышляли свой театр как альтернативный, эпатажный?

— Ну что вы! Я всегда был очень традиционен. Еще когда учился в ГИТИСе, всегда противостоял тем, кто мечтал после института "все разрушить и новый дом построить". Я учился на курсе профессора Ансимова, был его ассистентом на трех постановках в Большом театре.

— Ансимов, как известно, "альтернативным" нравом не отличается.

— Ансимов — аналитик, очень хорошо знает, "как делать", как работать с артистом. А это самое главное, чему должно учить режиссера. Потому что научить фантазии и таланту нельзя.

— Но почему вы говорите о своей традиционности?

— Видите ли, я сам владею роялем, я учился в ЦМШ, я партитуру смотрю, я смотрю клавиры.

— Не хотите ли вы сказать, что современные оперные режиссеры в партитуры не заглядывают?

— Ну, в общем, это ощущается. Бытует некое распространенное мнение, что не существует специальной режиссуры музыкального театра, цирка и т.д. А есть просто режиссура. Станиславский был — режиссер. Немирович-Данченко был — режиссер. Мейерхольд был — режиссер, то есть ставил и то, и другое, и третье. Но почему-то забывают, что все эти великие режиссеры были музыкально образованными людьми, владели инструментами и чтением партитур. И именно это, наверное, давало им возможность заниматься всеми видами режиссуры.

— Как возникла идея театра "Геликон"?

— Никак! Идеи вообще не было. Театр возник естественным путем. Была команда ребят, моих однокурсников — будущих актеров музыкального театра. Когда мы закончили ГИТИС, я решил поставить оперу Стравинского "Мавра", поставить спектакль меня на расставание. В нем участвовали Сергей Яковлев, Таня Монастырова, Света Куликова, Катя Мельникова. И мы как-то вдруг поняли: не надо нам расставаться! То есть репертуар подбирался не по идее, а по возможностям этой четверки. Так появились "Туда и обратно" Хиндемита, "Блудный сын" Дебюсси, потом "Маддалена" Прокофьева, "Скрипка Ротшильда" Флейшмана — Шостаковича. Наш мини-оркестр с пяти человек вырос до двенадцати. Для такого состава создавалась специальная оркестровка. И — низкий поклон дирижеру Кириллу Клементьевичу Тихонову, который после всех своих больших оркестров встал за пульт такого оркестра, где играл... баян, как в "Мавре" Стравинского.

— Сколько раз прошла ваша "Мавра"?

— Больше двухсот. И была записана "Олимпией" на компакт-диск.

— Вашим молодым певцам-актерам воспитываются своей близостью к публике — близостью, которой нет в "больших" оперных театрах.

А ваши спектакли — образцы художественной устремленности и оригинальной пластической культуры. Каким эстетическим богам вы молитесь?

— Наша азбука — это прежде всего Станиславский, Шаляпин и Михаил Чехов. Для нас очень важно шаляпинское искусство "действенной интонации": можно спеть "я тебя люблю" как бы "убивая", или "прыгая на", или "восхищаясь". Заложить в интонацию действие. Ведь Шаляпин вовсе не демонстрировал свои природные вокальные данные, кстати, достаточно скромные по диапазону. Но он доказывал, что главное — это не как "рвет-чуть", а что этим сказать. Между прочим, принципы Шаляпина и Михаила Чехова очень близки.

В оперном театре "главный недостаток" заключается в том, что артист не говорит, а поет. К тому же между ним и публикой — оркестр и дирижер. То есть оперный артист лишен непосредственной возможности влиять на зал, как это делает актер драмы театра. Артист оперный еще должен точно выстучать ритмику, точно вступить, соблюсти музыкально-интонационные нюансы. Этот момент потери энергетики очень ощутим в опере.

— Что еще может взять музыкальный театр у Михаила Чехова?

— Тренинг и мудуру. Владение энергетикой, искусством ее накопления.

— Если применимо к театру "Геликон" понятие "большой стиль", то, быть может, его становление началось с "Онегина" Чайковского, поставленной в 1994 году. Или я ошибаюсь? Ведь спектакль буквально возник на пепелище союза великий композитором партитуры и явил образец оригинальнейшего соавторства с творцом.

— Лично для меня "Онегин" — это очень дорогая работа. Потому что мы лепили драматургию из кусочков незавершенных опер Чайковского — "Онегин", "Ромео и Джульетты", "Гамлета", "Снегурочки", "Севильского цирюльника", "Мандрагоры". Мистическим образом возник эффект симфонической режиссуры. У меня есть мечта в жизни — поставить все оперы Чайковского, кроме, пожалуй, "Воеводы". Чайковский мне весь очень интересен как музыкальный драматург. И по структуре своего мышления он — режиссер.

— И вы доказали это своей "Пиковой дамой". Вы возвратили эстетику театра "синего", театра соарта нашего изощренного контрапункта, где в центре молодая обольстительница. Наложение идеи Графини — любовницы Германа, идущая от Пушкина и томившая всех великих постановщиков оперы, разрешилась самым решительным и дерзким образом.

— Чайковский именно тем и интересен, что он не "сосредоточенный" композитор. Он не рассказывает сюжет. И задача в "Пиковой даме" состоит не в том, чтобы рассказать, как сумасшедший Герман овладевает тайной трех карт, а Лиза падает в Канавку. Не в этом детективные смысл. А мы ведь привыкли к сценическому воплощению оперы, как к детективу, с красивыми сценами бала, где происходит какой-то разговор с передачей ключа и т.д. И музыка начинает становиться иллюстративной. А Чайковский декларирует главное: музыкальный театр — это подтекст! В нем сила музыкального театра. Мой девиз: идти не от музыки, но идти К музыке. И попытаться разгадать то, что не лежит на поверхности. И вот я взял "Пиковую даму", будто Чайковский все только что мне принес и именно я — тот третий (после Пушкина и Чайковского), кто, "пылко и страстно любя", должен воплотить идею языком музыкальной сцены. И меня интересовал именно внутренний, энергетический момент, который возникает между персонажами.

— Тут разные думы и реализмы приходят...

— Нас учили как? Надо найти "сверхзадачу". И дальше: ради чего сверхзадачу? что ты хочешь этим сказать? То есть искусство превращалось в искусство ответа. А мне кажется, сейчас пришел какой-то новый этап. Мы так хорошо знаем все ответы, что хочется иногда больше задавать вопросы. И хорошо бы, чтобы эти вопросы повисали в воздухе... Кто-то спросил меня о "сверхзадаче" моей "Пиковой дамы". Я не могу и не хочу ее определять. Думаю, что и у Чайковского нет этой "сверхзадачи"...

— Ваша "Пиковая дама" была приглашена на знаменитый ажиотажный Уэксфордский оперный фестиваль в Ирландию. Как отнеслась просвещенная Европа к призраку голой Графини — эдакой обнаженной Венеры московской в зеркале?

— Случился какой-такой закулисный инцидент. Директор фестиваля пытался диктовать нам свои требования: "Чтобы графиня голая не выходила!" Он боялся за пуританскую страну Ирландию, хотя сам итальянец. Перед генеральной репетицией с публикой я подошел к нему: "Может, все-таки попробуем?" Скрепя сердце он согласился. Но все прошло нормально. И никаких плевков не было.

— Ваши оппоненты обвиняют вас в кощунственных покушениях на классику. Я готова с ними спорить, когда речь идет о таких ваших великолепных метафорах, как ошейник с веревкой на шее рабыни Аиды или огромная в полсцены постель, на которой веселится золотая молодежь в "Травиате". Но как сравниться с суперпрестановками и переосмысливаниями "Кармен", когда тореадор Эскамильо появляется уже в таверне, а в финале оперы Кармен... убивает Хозе?

— "Кармен" ставил в нашем театре швейцарец Карлос Харлуш. И в замысле этой редакции мне импонировало стремление уйти от оперетты, к которой пытался приспособить свою оперу совсем молодой мальчик Бизе, сочиняя такие "вставные номера", как, например, тарант с картами или начальную сцену с солдатами. Эти сцены снижают трагедию и придают опере запах одноэтажка "Кармен". Решаясь на купюры, перестановки и переосмысления, мы, конечно, понимаем, что идем "свиньей" на всех... Но делалось это не с целью опорочить Бизе, а в стремлении создать свой оригинальный вариант. Когда я приглашаю другого режиссера, я ставлю перед ним задачу, во-первых, изучить наш театр и, во-вторых, понять, если это постановка известной оперы — она должна стать открытием!

— Вы не боитесь конкурентов?

— Я как не то что не боюсь. Я их очень жду! Я понимаю, нагло сказано. Но ведь любая конкуренция — это прогресс. Она сразу заставляет...

— Чесаться!

— Вот именно. Очень жаль, что наш главный конкурент — это ... кассета, которую привозишь из-за рубежа. Кассета с записями самых интересных зарубежных спектаклей. Если бы Станиславский сегодня увидел свой "сохраненный" спектакль "Евгений Онегин", он первый бы его снял! Ведь искусство и время ушли вперед: изменились критерии, стилистика, условия — все на свете. Станиславский уже поставил бы другой спектакль! Сейчас, в период ускоренного мышления, особенно в нашей стране, невозможно медлить, надо работать в темпе — в ущерб здоровью, иногда, как ни ужасно, даже в ущерб качеству. Но если сегодня ты не сделал, завтра уже поздно. В Ирландии за два с половиной месяца разными режиссерами ставятся четыре спектакля. Наши академические, стационарные театры должны давать хотя бы 2 — 3 премьеры за сезон.

— Вы считаете, что стационар — это ценность? И его нужно сохранить?

— Естественно. Стационарный театр, репертуарный театр — это завоевания русского искусства. Потому что есть возможность воспитать ансамбль. Благодаря этой русской традиции, русской школе репертуарного театра мы имеем театр Вахтангова, театр Таирова, театр Мейерхольда, Станиславского, Немировича, театр Михаила Чехова...

— Вы отдыхаете когда-нибудь?

— Отдыхаю во время работы, если честно сказать. Репетирую "Пиковую даму" — потом иду отдыхать на репетицию "Аиды", то есть отдыхаю от "Пиковой дамы" на "Аиде" и наоборот. Если уж совсем устаю, прихожу домой, слушаю компакт-диск какой-нибудь оперы...

— Кто ваш зритель?

— Он разнолик. Но прежде всего это московская интеллигенция, замечательный сообразительный посетитель Московской консерватории. Страшно рад, что к нам ходит и молодежь. Причем не потому, что их погнали в оперу "слушать хорошую музыку", то есть получить что-то вроде наркотического укола с помощью красот Беллини или поскулять, какие пианисимо у Дьюсинич. Надеюсь, они находят в моем театре нечто действительно насущно необходимое.

— Скажите честно, Покровский не ревнует?

— Ну, может быть, только чуть-чуть... Борис Александрович как-то наш театр принимает. Приходит к нам. Смотрел у нас "Пиковую даму", "Человеческий голос", произносил тосты.

— Какие же тосты? Во здравие?

— Ну, например, тост за подпольщиков.

Беседовала
Тамара ГРУМ-ГРЖИМАЙЛО.
Фото
Валерия ПЛОТНИКОВА.

Москва Театр и Геликон-Опера