

Вячеслав Суриков Как устроена современная опера

Искусство музыкального театра, зажатое в тиски ограниченности востребованного публикой репертуара, отчаянно пытается разговаривать со зрителем на понятном ему языке



Одна из задач первого фестиваля музыкальных театров России «Видеть музыку», который в эти дни проходит в Москве, — осознать процессы, идущие в современном музыкальном театре. В ближайшие полтора месяца столичной публике предстоит увидеть больше сорока спектаклей. О том, какую роль играет опера в жизни современного человека, и по каким принципам она создается, «Эксперт» поговорил с одним из организаторов фестиваля президентом Ассоциации музыкальных театров, художественным руководителем Детского музыкального театра имени Натальи Сац **Георгием Исаакианом**.

— Один из самых распространенных приемов в современной опере — перенос ее действия из одного исторического периода в другой. Зачем он нужен?

— Перенос во времени делает не только опера, это делает весь театр. Генделевский театр, основанный на античной мифологии и средневековых сюжетах, был одет исключительно в барочном стиле: Артемиды, Афины и Гермесы выходили на сцену в кринолинах и камзолах. Это нам кажется, что это изо-

бретение нашего времени и мы такие крутые постмодернисты. Ничего подобного! Это уже было много раз. Иногда театр делает исторические реконструкции. Мейнингенцы (Мейнингенский драматический театр, выдвинувший принцип подчинения всех элементов спектакля единому замыслу. — «Эксперт»), очаровавшие Станиславского и вдохновившие его на постановку «Царя Федора Иоанновича», — это был некий опыт. Но сказать, что это всегда было мейнстримом театра, нельзя.

Театр всегда пытался разговаривать со зрителем на понятном тому языке. Хотя меня самого иногда подташнивает от несоответствия музыки и того, что я вижу на сцене, но мне кажется, что это связано с непониманием большинством режиссеров природы музыкального театра. Я вижу, как из музыкального театра уходит музыка. Режиссеры все меньше заботятся о том, что говорится в партитуре. В музыкальном театре не так важен текст, потому что «Золушка» Прокофьева совсем не про Золушку, это произведение о катастрофе космических масштабов, написанное во время войны. Там речь идет о разломе вселенной, но, чтобы понять это, надо вслушиваться в музыку.



Сцена из спектакля Театра им. Натальи Сац «Репетиция оркестра». Постановка Георгия Исаакяна

ЕЛЕНА ПАЛМИНА

попсу. Я не хочу, чтобы это воспринималась как попса, как абсолютно поверхностное искусство, я хочу, чтобы эта музыка по-прежнему заставляла публику вздрагивать, и я ищу для этого пути к чувствам зрителя. Это не подделывание под мейнстрим. Понятно, что появилась куча мусора и все поняли: чтобы прослыть модными режиссерами, надо одеть актеров в современные костюмы, и это будет современный театр. Но это так не работает, ты сидишь и умираешь с тоски. Три дня назад я смотрел в «Ковент-Гарден» обожаемую мной оперу «Так поступают все женщины», и это был абсолютно расколошмаченный спектакль, потому что режиссер не понял, о чем эта опера. Опять все шляется по сцене в современных костюмах, и при этом никакая история не складывается, потому что глубокие вещи: трагедия взросления, трагедия несостоявшихся надежд, трагедия измены самого близкого человека — это все остается на периферии зрительского восприятия, потому что есть эта внешняя постмодернистская хрень. Вопрос не в том, в какие костюмы одеты актеры, а в том, что (и это сейчас очень часто отрицается) искусство транслирует некие смыслы, что искусство разговаривает со зрителем на какую-то тему. Нас так запугали тем, что мы, и без того воспитанные в тоталитарном обществе, не должны зрителю диктовать, как ему воспринимать то или иное произведение, что мы стали делать либо политическое шоу в чистом виде, либо нечто невнятное, и «разбирайтесь сами». Мне кажется, и то и другое направление губительно для театра.

— *Как отличить подделку от творческого поиска?*

— Для этого нужны специалисты. Когда вы покупаете бриллиант, вы консультируетесь с профессиональным ювелиром, потому что понятно, что никто из нас, здесь присутствующих, в них не разбирается. Мне можно подсунуть любую стекляшку, и я буду считать себя счастливым обладателем бриллианта, потому что я не знаю, чем они отличаются друг от друга. Ювелир смотрит и говорит: «Бриллиант никогда не может себя так вести в поляризованном свете». То же самое делает хороший театральный критик. Он говорит: «Подождите, давайте возьмем партитуру Прокофьева и увидим, что дирижер К. прочел только один из двадцати слоев великой партитуры, и говорить, что он шикарный дирижер, является абсолютным непониманием сути дирижерского искусства. Люди вдруг поняли, что опера — это большие деньги, что там престижно крутиться, но никто не понимает, что этому надо учиться десятилетиями. Я учился сначала в ЦМШ, затем пять лет в ГИТИСе, а потом двадцать лет сидел в провинции, чтобы начать хоть что-то понимать в этой профессии. Сейчас люди приходят с улицы: «Что у вас там? “Набукко”? Давайте мы вам поставим “Набукко”». Подождите, но ведь так не делается. Ты не можешь поставить оперу, не пройдя всю профессию изнутри. Что может поставить человек, не читающий нот, у которого в голове партитура не звучит?

— *Насколько трудно добиться от оперного артиста, чтобы он не только пел, но и играл?*

— В этом отношении музыкальный театр находится в более выгодном положении по отношению к драме, потому что мы всегда здесь прикрыты великой музыкой. И в музыке уже зашифровано такое количество мыслей, эмоций, смыслов, что достаточно только это качественно воплощать, и ты уже достигаешь очень сильного эффекта. Но понятно, что ты не можешь проникнуться судьбой своих персонажей, если ты каким-то образом себя не идентифицируешь с ними. Это еще одна причина того, что мы так часто двигаем время действия оперы. Какая-то богиня прибегает наказывать какую-то нимфу — это настолько не имеет к нам никакого отношения, что мы переключаем это на другую ситуацию. Но мы все время апеллируем к своему чувственному опыту. Это то, что Станиславский, почему-то сейчас всеми проклинаяемый, назвал «я в предлагаемых обстоятельствах», вслед за Пушкиным, который

— *Какие факторы влияют на решение о том, в какой именно исторический период имеет смысл перенести оперный сюжет?*

— Всегда должен быть резонанс. В свое время я делал «Кармен» и переносил ее в шестидесятые. Это связано с тем, что «Кармен» когда-то стала вызовом общественной морали, и мы понимали, что эротическое содержание, которым «Кармен» вызвала скандал, сегодня ничего, кроме тоски, не вызывает. Все сто раз видели эту тетеньку с цветком в цыганской юбке, и никто уже не понимает, в чем революционность этого действия. И мы с художником стали искать, что сегодня могло бы выявить сексуальное напряжение этого произведения, и поняли, что шестидесятые и все, что там происходило, могут проявить суть этого сюжета. Правильный перенос связан с очень точным резонансом сюжета со временем. Мы понимаем, что когда-то Глюк совершил оперную реформу, но спустя триста лет это все совершенно неочевидно для сидящего в зале. Прошло триста лет, и это уже давно не революция. Мы знаем, что оперы Верди в свое время звучали как гимны национального освобождения, а сегодня они превратились в оперную

говорил о «правде чувств в предлагаемых обстоятельствах». В любом случае ты не можешь использовать на сцене никакого опыта, кроме своего личного. Ты не можешь разбудить никакую энергию в себе, кроме внутренней. И вопрос в том, насколько глубоко ты себя раскрываешь, почему актеры-певцы — это безумно затратная профессия, если они хорошо работают. Если они честно работают, то это требует от них нервной, психической, физической энергии в фантастических объемах. Всегда должна быть абсолютная искренность. Нельзя говорить зрителю то, во что ты сам не веришь. Это один из самых главных барьеров, потому что театр в очень большей своей части лжив. Причем он лжив именно тогда, когда говорит правильные вещи, потому что мало кто сейчас верит в правильные вещи. А ложь эта проступает сквозь игру, сквозь текст, поэтому самая главная сложность — каждую секунду верить в то, что мы сейчас сказали, и в то, что мы сейчас сделали, потому что иначе нет никакого доверия у зрителя. В театре не может быть недоверия друг к другу. Если ты лжешь, то ставишь непреодолимый барьер между собой и публикой.

— Должен ли оперный артист уметь двигаться по сцене или музыка снимает часть требований и в этой части образа?

— Правда, как всегда, где-то посредине. Конечно, сегодняшний оперный театр не имеет ничего общего с тем театром, который существует в голове у обывателя: толстые бесформенные люди, которые выкатываются на авансцену и, поводя руками, что-то поют. Это в прошлом. Современный оперный театр апеллирует к актуальному визуальному опыту и требует от оперного певца подготовленности во всех ипостасях, не только в певческой, хотя в певческой в первую очередь. Это тоже заблуждение, что можно не допеть, но доиграть. Это абсолютная ложь. Музыка в первую очередь говорит со зрителем. Но при этом оперные певцы — это люди, которые вместе с режиссером очень точно психологически выстраивают свои роли, и это люди, которые очень подвижны в физическом перевоплощении. Другое дело, что в драме и в опере эта физиология актера очень разная. В опере основой, на которую все нанизывается, является физиология пения. И физиология движения каждого из певцов связана с их физиологией пения. Задача режиссера — очень точно понимать, как эту физиологию использовать в мирных целях. Потому что когда ты попадаешь в то, как ты ощущаешь этот звук и свое движение, то результат может быть абсолютно фантастический. Он умножается силой звука, его мощью. Но это нужно очень точно понимать и очень точно видеть, а не выстраивать какой-то свой воображаемый спектакль, чем часто грешат режиссеры. Они выстраивают некий спектакль и при этом видят внутри себя, а перед ними совсем другие люди, и спектакль делают они, и твое дело направить их по правильно-му руслу внутри этих очень специальных навыков.

— Насколько важен кастинг в оперных постановках? Как это происходит в репертуарных театрах?

— Кастинг это семьдесят процентов успеха. В репертуарном театре, когда ты выбираешь то или иное название, ты имеешь в виду свою труппу. Мы же не выбираем название абстрактно. Мы задаем вопрос: «Расходится это на мою труппу или нет? Есть ли у меня в театре люди, которых я вижу в этих ролях?» Очень многие названия я откладываю на пять — семь лет, пока у меня не появится состав, который я считаю максимально близким к тому, что я себе представляю. Или я специально нахожу название, потому что у меня есть эти уникальные личности и я под них сочиняю какое-то репертуарное название. На Западе другая технология. Там придумывается название, а потом под него начинается набираться с миру по нитке. Но в ансамблевом театре выбор названия связан только с тем, есть у тебя эти персонажи или нет. Если у тебя нет хороших комиков, то ты не можешь брать комическую оперу,

«В театре не может быть недоверия друг к другу. Если ты лжешь, то ты ставишь непреодолимый барьер между собой и публикой»

потому что это провал. Кастинг в опере многослоен, это и кастинг голосов, и ампула тоже. Иногда ты идешь от обратного, когда хочешь взорвать привычные представления о том или ином персонаже. И вдруг у тебя на месте трагического героя появляется характерный актер, и тогда вся история поворачивается другой стороной.

— Принято считать, что в мировом репертуаре есть примерно шестьдесят опер, которые бесконечно тиражируются. Не давит ли на вас ограниченность материала для постановок?

— Шестьдесят — это очень широкий театральный слой. Обычно ставят двадцать опер. Но мы все взламываем эти рамки. То, что мы сейчас репетируем, точно за пределами этой двадцатки. Но нет легких путей. Если ты хочешь гарантированного успеха, то ставь «Травиату», «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Онегина», «Кармен», и у тебя будет касса. Всегда. Причем очень часто вне зависимости от того, насколько хорошо ты поставил. Если на афише написано «Лебединое озеро», то все понимают, что на сцену выйдут в белых пачках красивые девушки, будет звучать музыка из «Кавказской пленницы», и больше никому ничего не надо. Если ты понимаешь, что театр должен развиваться, для этого он должен ставить неожиданные названия. Я очень много работал с современными композиторами. Я заказывал им оперы — это одна часть расширения репертуара, когда ты ставишь вещь, которая только что родилась. Конечно, это экстремальный опыт. Это как в галерее. Понятно, что там должна висеть только «Мадонна» Рафаэля. Зачем нам «Черный квадрат»? Перedelки и переодевания в операх классического репертуара — это еще и желание увидеть привычный сюжет свежим взглядом. Пусть это будет глупость, пусть это будет бред, но ты что-то там нащупал, что перестало всех уже давно трогать и цеплять. Это сложная многоплановая игра с балансированием репертуара с его классической и современной частью, которые должны гармонизировать друг с другом.

— Как принимается решение, сколько должен стоить тот или иной спектакль?

— Опера или балет по определению дорогостоящие виды искусства. Но у меня было несколько проектов с почти нулевым



ЕВГЕНИЙ ЛАПИНА

бюджетом, и, возможно, они были самыми успешными. Между стоимостью проекта и его успехом нет прямой корреляции. Все хотят, чтобы бюджет был большой, чтобы гонорары были высокие, чтобы декораций было полно, чтобы сцена была напичкана технологиями. Но мне в последнее время нравится театр аскетичный, использующий каждое выразительное средство по максимуму, не пытающийся продемонстрировать зрителю, сколько у меня денег, а разговаривающий о чем-то важном. Для этого много денег не надо.

— *Какую роль в степени успешности того или иного спектакля играют звезды сцены?*

— В любом виде искусства есть свои бенчмарки. И ты понимаешь, что это время мы будем узнавать по этим именам. Театр в той части, в которой он является шоу-бизнесом, невозможен без института звезд, потому что они привлекают публику и повышают рейтинг спектакля и его стоимость. Хотя при этом и влекут за собой дополнительные расходы. Но есть разные категории звезд. Есть звезды, продающие любое название, независимо от качества этого произведения, и есть звезды, которые делают спектакль. Во все времена были люди, ради которых стояли в очереди всю ночь, встречали их у подъезда после спектакля, несли на руках через город. Приятная истерия вокруг искусства является частью мира искусства, но она только часть этой картинки. Бывает, что присутствие звезды улучшает спектакль, бывает, что присутствие звезды разрушает спектакль. Все начинают вокруг нее опасно бегать, и в итоге мало что получается.

— *Метрополитен-опера, Ла Скала, Ковент-Гарден — насколько содержание этих брендов соответствует представлению о них? Как в их тени выживают другие театры? Все хотят попасть в Большой театр, и получается как в бизнесе: гипермаркет убивает все близлежащие маленькие магазины?*

— По аналогии с торговлей важно, чтобы ты занимался нишевым продуктом. Если ты делаешь нечто, что очень востребовано, что кроме тебя мало кто делает, то ты всегда сохранишь свою нишу. Если ты будешь пытаться соревноваться гипермаркетом, то ничего не выйдет. Маленькая лавочка выигрывает в близости к своему покупателю, умению

его понимать. Большой мировой оперный клуб сложился по формальным признакам. Появление одних и тех же спектаклей в репертуаре каждого из его участников по-разному отражается в культурной ситуации. Спектакль из амстердамской оперы, пересаженный в Ла Скала, имеет совершенно другой резонанс и другую реакцию только потому, что там другая публика. Единственное, что позволяет сопоставлять эти театры, — те ресурсы, которыми они обладают. Но что касается трендмейкерства, то кто-то из них лидирует, кто-то вяло плетется в хвосте, кто-то открывает новые пути, кто-то цепляется за прошлое, не понимая продуктивно оно или нет, кто-то не может найти своей сегодняшней идентичности и кормится только за счет мифа о себе великом. Некое влияние на вкусы публики эти гранды оказывают, но в принципе эти вкусы очень давно не меняются. Это иллюзия современных художников, что они что-то меняют. Я много общаюсь с западными импресарио, и как они просили «Лебединое озеро» из России, так они его и просят. Им нет никакого дела до наших современных изысков: «Русский балет? Что показываем? «Лебединое озеро»? «Щелкунчик»? Больше ничего не предлагайте. «Спящая красавица»? Ну не знаю...» Чтобы что-то изменить, нужно целенаправленное воздействие на протяжении многих десятилетий, чтобы сдвинуть что-то хоть на миллиметр.

— *Как популярность такого жанра, как мюзикл, влияет на современную оперу?*

— Разделение жанров в музыкальном театре связано с появлением массового зрителя, которого не было до возникновения буржуазии. Естественно, он начинает диктовать свои вкусы и приоритеты. Он начинает требовать, чтобы было все попроще, развлекательнее, чтобы он, не дай бог, не задумался о вечности, о смерти, об утратах. Противостояние высокой трагедии и фарса тянется еще со времен Античности. Мы, конечно же, имеем в виду, что в среде, в которой мы работаем, есть такой мощный компонент, как мюзикл, который популяризирует представление о том, что в театре могут петь. С другой стороны, он сильно понижает уровень ожиданий. Зритель думает: «Придешь на оперу, и там будут петь как в мюзикле» — и вдруг понимает, что здесь все как-то слишком серьезно.

— *Что сейчас происходит с провинциальными театрами, которые вы хотите собрать в Москву на фестиваль «Видеть музыку»? Есть ли у них шанс однажды дотянуться до столичного уровня? Все ли в состоянии пройти тот путь, который прошел к своему успеху Пермский оперный театр, к которому вы причастны?*

— Могут. Здесь я буду стоять на своем. Это связано только с отсутствием страха и количеством усилий: насколько ты готов в это вложиться — своим здоровьем, энергией, годами жизни. Сидя в Москве, мы очень слабо представляем себе, что такое российская провинция. Мы редко приезжаем туда. Если бываем, то один-два дня. И если мы получаем впечатления, то они очень поверхностные. Одна из идей фестиваля «Видеть музыку» — показать максимально широкую панораму музыкальной России со всеми ее плюсами и минусами. Я уверен, что будут открытия, я уверен, что будут разочарования и будет понятно, где болевые точки. Я очень надеюсь, что не будет высокомерия. Вы знаете, что такое волочить на себе музыкальный театр в Иркутске, или в Кузбассе, или в Петрозаводске? У меня всегда все сжимается, когда я слышу: «Я тут был во Франкфурте...» Подождите, не надо сравнивать Франкфурт и Иркутск по степени вызова в формировании художественного лица театра или города, количества препятствий, которые надо преодолеть там и там. Вопрос не в понижении точки отсчета, а в понимании миссии театра, того, что он значит для социума. Что делает город городом? В нем обязательно должен быть оперный театр. Иначе это не город, а сеть рабочих поселков. ■