o1properties

«Мне всегда хотелось, чтобы на сцене была человеческая история»

— интервью —

с13

— Но и у либретто «Садко» очень специфический язык.

— Именно поэтому ставить сейчас «Садко» невероятно трудно. Что о какой-нибудь там «Голубиной книге» сейчас может помнить даже русский зритель? У нас в театре есть артистка хора, которая, когда хор начал учить «Садко», составила даже специальный словарик былинных выражений, чтобы все могли понимать, что они поют — всякие «бусы корабли» и так далее. Весь этот огромный бэкграунд, из которого возник «Садко», все, из чего Римский-Корсаков ткал свой ковер, невозможно взять и перекинуть чохом в сегодняшнюю жизнь.

— Но вы ведь смотрите именно с позиции сегодняшнего человека на историю Садко?

— В нашем спектакле есть и современность, и, условно говоря, былинный мир. Есть человек, такой же, как тот, что сидит в зале,— с нашими эмоциями, страхами, фрустрациями, с тем, что нас привлекает, что нас задевает. И мы выясняем, как к нему относится этот полусказочный, полубылинный мир — то ли агрессивно, то ли маняще, то ли еще как-то. В результате возникают несколько слоев, и временных, и эстетических.

Я стараюсь отойти от сказки на некую дистанцию, понять, чем она могла бы быть сейчас

«Это партитура первого ряда!»

— С современностью понятно, но как вы изображаете былинный мир?

— Мы используем пять эскизов художников, которые оформляли «Садко» в театре в начале XX века. Они нам позволяют создать эту, как написано в либретто, полусказочную, полуисторическую реальность, очень подробную, которая будет при этом подана, что называется, в кавычках — мы понимаем, что это придуманная реальность. И она становится триггером очень многих вещей. Как современный человек будет реагировать на эту среду, оказавшись в ней? Что она в нем провоцирует? Как он может себя проявить по отношению к ней?

— Насколько легко при том, что вы сказали о музыкальной стороне замысла Римского, из этой партитуры «вынимаются» характеры с не былинными, а человеческими мотивациями?

— Нелегко. Но по первости ни из какой партитуры они не извлекаются легко. Требуются две вещи: первое — въедливость, такая, что ты не успокоишься, пока не поймешь, как это сделать. Второе — очищенность от того, что у тебя в голове могло сформироваться раньше. Скажем, ты раньше видел эту оперу в театре или в записи слушал, читал что-то о ней, и у тебя есть какие-то заранее готовые представления. Это накипь, она вредит. Надо начинать с нуля. Конечно, я по привычке пытаюсь рассказывать человеческую историю прежде всего, причем с большим количеством психологии, и герои все равно станут очень достоверными и нуждающимися в нашем сочувствии, эмпатии и прочем.

Наши представления о том, какой именно тип меццо-сопрано в каких случаях должен звучать, нам иногда мешают

— Драматургически «Садко» для такой работы выглядит гораздо сложнее, чем «Салтан», потому что стремительного сквозного действия вроде бы нет.

— Да, считается, что драматургически «Садко» — вещь, что называется, стоячая, не в том смысле, что артисты стоят, а в том, что останавливается движение.

— Скажем, вот четвертая картина, столько всего происходит, но вдруг появляются Варяжский, Индийский, Веденецкий гости — и все в самом деле останавливается...

— Ну, гости — это же шлягер, который узнают даже те, кто «Садко» целиком никогда не слышал. Конечно, это сцена во многом архаичная и потому сейчас кажущаяся необычной. Но такие шлягеры с таким музыкальным материалом надо как-то осмыслять, чтобы эту гипотетическую трудность преодолеть театральными средствами. Здесь требуется некоторое усилие, чтобы то, что, согласно привычному представлению о «Садко», выглядит эпизодом, где ничего никуда не движется, не просто как-то банально оживлялось, а вставало на правильное место в контексте всего действия спектакля.

— Есть еще одна занятная вещь в драматургии «Садко»: главный герой — певец, музыкант, и это, с одной стороны, архетипическая история...

— Только не надо про параллели с вагнеровским «Тангейзером»! Мол, там тоже певец, а еще там есть состязание певцов — и в «Садко» оно есть тоже. И, как у Тангейзера есть Елизавета, а есть Венера, у Садко есть Любава и есть Волхова. Все эти схемы лежат на поверхности, это штампы, и я очень не люблю, когда говорят, что «Садко» — это «русский „Тангейзер“».

— Ну я-то под архетипичностью имел в виду скорее всевозможных оперных Орфеев, но главное удивление вызывает скорее то, что в «Садко» эта фигура музыканта как бы умножается, дублируется. Есть Нежата, есть скоморохи.

— Скоморохи есть во многих операх Римского-Корсакова. В «Садко» они очень важны, я считаю, что для басов партия скомороха Дуды ничуть не менее почетна, чем партия Варяжского гостя или Морского царя — у Дуды просто-напросто гораздо больше музыки. И ритмически она написана довольно лихо, так что певцы должны быть в постоянном напряжении, чтобы успеть вовремя все отчеканить. При этом тема удвоений и утроений, конечно, есть, от нее никуда не денешься.

— И как ее осмыслять режиссерски?

— Не все просто. Но мы справляемся.

— Если сравнивать вашего «Садко» с вашими же «Русланом и Людмилой» — не ближе ли «Садко» именно к «Руслану», чем к «Салтану», допустим?

— Ближе. Во-первых, «Руслан», как базовое название для русской оперной школы, перед всеми стоял образцом для подражания. В «Садко» он тоже узнаваем — в сценах пиров, в сценах гусляров-сказителей, во всех этих огромных хоровых сценах. Если помните, хор «Лель таинственный, упоительный» из «Руслана» — это же очень близко по музыке к тому, что поется и в «Садко».

Конечно, в начале работы над «Садко» у меня было некоторое подрывное чувство, которое я потом отмел. Вот когда-то, девять лет назад, я делал «Руслана» — кто-то его хорошо помнит, кто-то не видел, реакцию он вызвал противоречивую. И вот я опять в этом театре, с этой труппой, в этом городе, в этом зале ставлю большую оперу — и в ней, в самом произведении Римского-Корсакова опять угадывается «Руслан». Кто-то, может быть, подумает: ой, ну все то же самое. Но это поверхностное суждение. «Садко» иначе сделан, у него другие мускулы, это совершенно другая музыкальная материя. Это 1896 год, а «Руслан» — 1842-й: представляете, сколько времени прошло, больше 50 лет. «Руслан» во многих местах выглядит довольно наивно, прекрасно-наивно, а «Садко» зиждется на гораздо более современных технологиях изложения материала, музыкальных, композиционных и так далее. Это партитура первого ряда! И очень жаль, что из-за контекстуальных обстоятельств, связанных с языком прежде всего, эта вещь никогда не станет популярной нигде больше в мире. А в России ее почти никто не ставит, потому что это огромный объем и огромные затраты — у нас, например, в хоре 120 человек. Понятно, что по большому счету это по силам только двум огромным домам — Мариинскому и Большому. В Мариинском «Садко» идет с 1993 года, уже много лет. Там, кстати, тоже были использованы декорации Коровина, но это просто реконструкция старого спектакля, сделанная современным режиссером, но в старой эстетике. Наверное, сейчас эта постановка подразвалилась — звезды, которые там пели когда-то, теперь уже не поют.

— Еще был спектакль в «Геликон-опере».

— Постановку в «Геликоне» я не видел, но знаю, что там была очень сильно сокращенная версия — вырезан почти час музыки, наверное. А так, чтобы эту музыку исполняли целиком, чтобы были полнозвучные хоры,— в Москве этого не было очень давно. Последнюю постановку в Большом в 1940-е делали Покровский и Голованов. Потом она была снята с репертуара, но ее восстановили в 1970-е, когда Садко пел Владимир Атлантов. Кажется, она была в репертуаре до 1980-х. Есть запись на YouTube — там поют Атлантов, его жена Тамара Милашкина, Ирина Архипова и так далее. У Милашкиной было очень крепкое драматическое сопрано, и для Волховы это необычно — когда-то ее пела у Римского-Корсакова Забела-Врубель, а потом, в 40-е,— Наталья Шпиллер, Вера Фирсова, Валерия Барсова, то есть лирико-колоратурные сопрано.

Я эту запись смотрел много раз. Сейчас мне кажется, что это немножко забавный и по необходимости архаичный образец своего времени. Но в любом случае эстетика старой оперной постановки не будет иметь никакого отношения к нашему спектаклю, хотя мы и апеллируем к старым художникам.

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

«Некоторые важные точки будут неожиданными»

— А насколько, кстати, вообще в современном оперном театре это перспективный и продуктивный образ действия — воссоздание каких-то особо важных с исторической точки зрения старых постановок?

— Когда как. Избрать это магистральным путем существования оперного театра, конечно, глупо. Я помню, у меня был спор с кем-то из ваших коллег лет двадцать назад, когда вошли в моду реконструкции классических балетов. Мол, почему нельзя сделать то же самое с оперой? Но это же разные искусства. В балете остается записанный текст, движенческая партитура. Что осталось от постановки оперы? Только декорации, в которые мы заводим современных певцов. Не только в опере, но и в драматическом, разговорном театре в XIX веке не было той структурной и смысловой продуманности, к которой мы сейчас уже привыкли.

— Садко в вашем спектакле — он развивается по ходу действия? Эволюционирует?

— Да, безусловно. Многие вещи мы усиливаем: как бы подключаем к героям электричество, потому что они должны, условно говоря, очень сильно воздействовать. Чтобы за всей этой сложнейшей музыкальной вязью и полуисторической, полусказочной драматургией не пропала простая вещь: а зачем эту историю нам знать? Что там такое должно произойти, чтобы мы сказали: да, вот это нам важно, это по делу сказано. И такие вещи в спектакле будут. Конечно, герой появится одним, а уйдет со сцены другим, но некоторые важные точки и переломные моменты в его истории будут неожиданными — даже для тех, кто хорошо знает это произведение. Но я не буду сейчас о них рассказывать.

— О'кей, но они мотивированы музыкой?

— Они мотивированы тремя вещами, в первую очередь, конечно, тем, как устроена эта партитура. Второе — тем, что такое этот герой, кто он типологически для нас сегодня, каким образом он может нас поддеть. И третье — тем, как мы из сегодняшнего пространства смотрим на всю эту былинную стихию и пытаемся понять, где мы и где она.

— Волхову вы возвращаете лирико-колоратурному сопрано. Но Нежату у вас поет контратенор — кажется, это уже третий случай, когда вы так поступаете с «брючными» исходно ролями, написанными для женщин.

— Да, я так делаю только в русских операх. В «Троянцах», которых я ставил в Париже, у меня был персонаж Асканий — сын Энея, небольшая роль. Так вот его пела Мишель Лозье, которая по своей физике скорее мальчик-подросток, немножко в духе молодой Нееловой, и там у меня даже не было желания подыскивать для этой партии мужское сопрано.

— А почему для русских опер подыскиваете? Это же необычно, все воспринимают контратенора как что-то зарезервированное для барокко, а не для русской классики.

— Я такое мнение слышал. Знаете... Ну вот во времена Римского-Корсакова не была так распространена культура контратенорового пения. А если бы была? Вдруг он использовал бы он ее? Кто знает. Многие говорят, что контратеноровый звук не подходит для такой музыки, но я считаю, что это просто привычка. Когда я ставил «Снегурочку» в Париже, я позвал петь Леля одного английского контратенора, но он не смог, и пришел на выручку Юра Миненко, который сейчас в «Садко» будет петь Нежату. Здесь, в России, конечно, помнят, как Леля пела Архипова, пела Синявская — большие массивные голоса. А в Париже такой традиции не было, поэтому я на таком решении смог настоять. Но русские слушатели приезжали уже с недоверием: мол, зачем ты это делаешь? И все же, когда заканчивался первый акт, все затихали: Юра их убеждал.

— Но вы это делаете ради сценической убедительности? Или потому, что нужны такая краска и такой тембр?

— Однозначно первое. В той же «Снегурочке» взаимодействие героев наполнилось совершенно другим, всамделишным огнем, который очень сложно создать, если у вас Лель — певица-травести. Это оперный спектакль, и мы-то можем себя заставить уверовать, точнее, притвориться, что мы верим происходящему. Но мне всегда хотелось, чтобы на сцене была человеческая история, чтобы в оперных произведениях возникала новая достоверность, через которую мы эту музыку по-другому эмоционально ощутим и охватим. Наши привычные представления о том, какой именно тип меццо-сопрано в каких случаях должен звучать, нам иногда мешают.

— Партитура в вашем «Садко» звучит целиком?

Эстетика старой оперной постановки не будет иметь отношения к нашему спектаклю, хотя мы и апеллируем к старым художникам

— У нас есть купюры, их много, но все они небольшие — нет такого, чтобы выпал час музыки или какой-то содержательно важный фрагмент. В принципе все эти купюры соответствуют записи Голованова — я считаю, она просто образцово-показательная, то, как там звучит оркестр и хор,— это высший пилотаж, высшая степень драйва и слаженности. А потом эти же купюры стали узаконены и у Небольсина, и у Светланова, и у Симонова, так что мы эту традицию просто сохраняем.

— Как вы разбиваете оперу на действия?

— Первые три картины (терем-братчина, где Садко в мужском обществе, берег Ильмень-озера, где он встречает Волхову, и сцена в доме Садко с Любавой) — это экспозиция Садко и двух женщин, составляющих с ним треугольник, они идут одним актом. Затем следует неимоверная картина торжища, с которой мы столько провозились,— она, получается, выделена антрактами с двух сторон. А следом, третьим актом, идут пятая, шестая, седьмая картины — тоже три подряд. То есть получается симметричная композиция с торжищем в центре.

Беседовал Сергей Ходнев

полная версия
kommersant.ru/12799