До каких струн в душе современного театрального зрителя может дотянуться мифический гусляр из древнего Новгорода | 15

Review

Тематическое приложение к газете **Коммерсантъ**

«Садко» в Большом театре

Среда 12 февраля 2020 №25 (6746 с момента возобновления издания)

kommersant.ru

14 Как устроен визуальный ряд нового спектакля Дмитрия Чернякова в Большом театре

14 Как публика Серебряного века слушала первые исполнения оперы Римского-Корсакова

16 Что современные оперные артисты видят в персонажах классической «оперы-былины»

Ария русского гостя

14 февраля на исторической сцене Большого театра пройдет премьера оперы Николая Римского-Корсакова «Садко» в постановке Дмитрия Чернякова. Главный русский оперный режиссер возвращается на главную русскую оперную сцену после почти девятилетнего перерыва. При этом ставит он одну из самых масштабных, самых загадочных и самых трудных русских опер.

— премьера —

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Константин Коровин. Торжище в Великом Новгороде (эскиз декораций к постановке «Садко» в Большом театре, 1906)

«Пусть вместо этой оперы дирекция подыщет что-нибудь повеселее» — таков был знаменитый вердикт, которым Николай II отреагировал в январе 1897 года на доклад директора императорских театров Ивана Всеволожского с предложением поставить на сцене Мариинского театра новое произведение Римского-Корсакова, его «Садко».

Отчасти молодого самодержца даже можно понять. Он и правил-то к этому моменту всего два года с небольшим, а оперный театр (оставим в стороне балет с его царицами) уже успел ему доставить мелкие семейные неприятности. Невольным виновником последних был как раз Римский-Корсаков: великие князья Владимир Александрович и Михаил Николаевич, посетив генеральную репетицию оперы «Ночь перед Рождеством» в ноябре 1895 года, подняли страшный шум из-за того, что на сцену выводилась их прародительница Екатерина II, и дирекции вместе с композитором пришлось в пожарной спешке неловко переделывать уже готовое произведение.

К тому же хитрый Всеволожский, по-видимому, не очень за новую оперу и боролся: в его досье были весьма неблагоприятные отзывы о новой вещи. Великий дирижер Эдуард Направник, которому Петербург был обязан столькими премьерами и Мусоргского, и Чайковского, и того же Римского-Корсакова, был совсем категоричен: задачи хора и оркестра, мол, непосильны, сольные партии «не эффектны и не благодарны», да и вообще «опера при своей обширности производит впечатление монотонности и даже скуки», потому что «везде заметна скудность вдохновения и мелодики».

Что поделать, и правители, и театральные менеджеры, и даже большие музыканты нередко дают маху. Вообще-то трудно представить себе что-то более странное, чем обвинение «Садко» именно в «скудности вдохновения». Где же там скудность — в исполинских хоровых сценах, вдохновеннее и изобретательнее которых в русской опере найдется немного? В кропотливой системе индивидуальных мотивов, которая наимоднейшую европейскую новинку — язык музыкальных драм Вагнера — вскрывает, препарирует и играючи переосмысляет? В роскошном, могучем колорите, где всего в идеальной мере — и учености, и глубоких штудий, но и непредсказуемого художнического жеста тоже? В вокальных партиях, в которых, да, не слишком много банального шика, но зато сполна хватает и изысканности, и нетривиальных художественных задач?

Для самого Римского-Корсакова три года работы над «Садко» были выходом из затяжного творческого кризиса. Сначала череда болезней и смертей в семье, потом разочарование в том, что делали и к чему стремились коллеги по цеху «новой русской музыки», и утрата интереса к собственному оперному творчеству. И только «Садко» — «опера-былина», по авторскому определению,— все изменил.

Былинный Садко — поразительный персонаж. С одной стороны, в нем видят отзвук вполне исторической фигуры, новгородского богатого гостя (то есть купца) по имени Сотко Сытинич, который, согласно надежным летописным сведениям, в 1167 году профинансировал строительство церкви в честь первых русских святых, Бориса и Глеба. С другой — не сосчитать все более и более загадочных напластований, которые за этим образом проступают. При этом в сюжете о Садко, воспроизведенном в былинах, записанных в XIX веке, выделяют еще и несколько последовательно возникавших слоев. Одна история — о бедном гусляре, который, музицируя на берегу Ильменя, так порадовал своей игрой подводного владыку, что тот даровал ему богатство. Вторая — о Садко-купце, своей авантюрной предприимчивостью обогнавшем всю новгородскую торговую знать. Наконец, третья, вроде бы более поздняя, при этом полна совсем уж исконных, древних, тонущих в мифологической тьме прасюжетов: Садко попадает в подводное царство (некоторые былины говорят даже «поддонное»), иными словами, почитай, на тот свет; Садко сватается к дочерям владыки этого царства; от неистовой игры Садко (Садка, как говорили еще в начале XX века, склоняя имя героя по падежам: Садку, о Садке) на гуслях морской царь пускается в пляс, подымается буря, несчастные моряки взывают к Николе Угоднику — и святой, явившись гусляру, велит ему оборвать струны.

Возможно, именно смутное ощущение, что тут гораздо более архаическая стихия, нежели похождения витязей при Владимире Красном Солнышке, так волновало русские умы позднеромантической эпохи. И Алексея Толстого с причудливым экспериментальным языком его «Садко». И Владимира Стасова, обожавшего этот сюжет и ставшего одним из крестных отцов «оперы-былины» Римского-Корсакова. И самого Римского-Корсакова тоже: еще в 1860-е молодой композитор, сам вернувшийся из долгого кругосветного плавания, с подачи того же Стасова и Мусоргского написал симфоническую картину «Садко» — и впоследствии использовал отдельные мысли из нее при работе над оперой.

Либретто Римский-Корсаков писал сам — пользуясь советами Стасова, Николая Финдейзена (автора первоначального сценарного наброска «Садко»), Василия Ястребцева и Владимира Бельского и обильно цитируя подлинные фольклорные тексты. Общий замысел неоднократно корректировался и в деталях, и в главных сюжетных обстоятельствах. Так, появлялась и исчезала «земная» жена Садко, Любава, вместо святого Николая возник Старчище могуч богатырь (не без оглядки на цензуру: хватило неприятностей и с Екатериной II в свое время). Не все идеи соавторов композитор принимал, да, наверное, и мало кому из советчиков с их самыми благими намерениями была изначально понятна та универсальность, к которой стремился Римский-Корсаков, примирявший сказочную, картинную фантасмагорию, «не выставлявшую чисто драматических притязаний», и острую драму «человека судьбы», трикстера, барда, простеца и бунтаря одновременно. Столбовой путь европейских оперных реформ от Глюка до Вагнера — и удивительную работу над национальным стилистическим багажом, по своему духу и аналитическую, и отважную. С массированным присутствием тонко понятого «былинного» речитатива, хоровыми номерами в невероятном размере 11/4 и четырьмя хитами: ариями трех гостей (Варяжского, Индийского, Веденецкого) и колыбельной Волховы.

Нынешний «Садко» — факт синергии между волей условно государственной (Владимиром Уриным, директором Большого театра, которому понятным образом нужны большие русские оперные названия) и волей частной, на этот раз художественной,— Дмитрием Черняковым. Часть отечественной оперной аудитории в последнем до сих пор почему-то видит чуть ли не демона, злонамеренно оскверняющего оперную классику. Правда же состоит в том, что именно Черняков с его востребованностью борется за присутствие в мировом оперном пространстве русской классики как мало кто другой. «Снегурочка» в Париже, «Китеж» в Амстердаме, «Князь Игорь» в Нью-Йорке, «Сказка о царе Салтане» в Брюсселе — всего этого триумфального шествия русской оперы без мнимого «осквернителя» просто не было бы.

В 2011 году он выпустил на свежеоткрывшейся после долгой реконструкции исторической сцене Большого «Руслана и Людмилу» Глинки — грандиозный, живой, захватывающий спектакль. Да, непохожий на передачу «В гостях у сказки» с тетей Валей Леонтьевой. Но и Александр Сергеевич — не Арина Родионовна. В конце концов, оперу как искусство придумали взрослые городские люди для взрослых же людей. Но черняковский «Руслан» вызвал негодующее бурление, подозрительно смахивавшее на опять-таки взрослую кампанейщину.

Уже понятно, что новый московский спектакль Чернякова будет так громаден и так наполнен перекличками со старинным театральным «а ля рюс», что даже завзятым консерваторам найдётся чем полюбоваться. Но, как всегда, психологических сюрпризов у режиссера заготовлено немало. И то, как они возникают из самой музыкальной ткани соответствующего произведения,— чудо, которое делает лучшие черняковские спектакли не менее сенсационными, чем были сами эти произведения, столь часто выглядевшие когда-то недостаточно удобными, недостаточно простыми или недостаточно веселыми.

Сергей Ходнев

полная версия
kommersant.ru/**12798**

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

— интервью —

Режиссер-постановщик новой сценической версии «Садко» в Большом театре ДМИТРИЙ ЧЕРНЯКОВ накануне премьеры рассказал „Ъ“ о своем отношении к сказочности в операх, о партитуре Римского-Корсакова и о том, как найти к ней театральный подход сегодня.

«Я в сказки не верю»

— Ваш предыдущий Римский-Корсаков — «Сказка о царе Салтане». Теперь «Садко», произведение тоже сказочное. Не бывает ли такого, что сказочность для вас становится той вещью, которую нужно в первую очередь преодолеть и сломать во время работы над постановкой?

— Нет, не могу сказать, что с этого все начиналось. Но в какой-то момент, поскольку я в сказки не верю, в таких случаях возникает вопрос: а как с этим быть, как эту фабулу все-таки принять на веру? Отмести сказочность невозможно, потому что на ней все настоянно — в «Сказке о царе Салтане» даже в большей степени, чем в «Садко». Если пытаться эту сказку буквально помещать в плоть сегодняшнего дня, мне кажется, она приобретет нелепый вид. Или органика будет утрачена по крайней мере. Поэтому я ставлю себе задачу отойти от сказки на некую дистанцию, посмотреть на нее со стороны, понять, чем она могла бы быть сейчас, найти какой-то новый окуляр для взгляда на нее.

— А «Садко»?

— В «Садко» тоже довольно своеобразный принцип. Начнем с того, что в либретто у Римского-Корсакова написано: «Действие происходит в полусказочные, полуисторические времена». Хотя, конечно, говорить о том, что там экскурс в прошлое Новгородской республики, немножко смешно по отношению к историчности этого материала, потому что она вся сконструированная. К тому же в отличие от «Снегурочки», где в основе была пьеса Островского, либретто «Садко» Римский писал сам, опираясь не на литературный первоисточник, а на былины. Он провел огромную подготовительную работу, читал сборники былин — и Кирши Данилова, и Рябинина, и Бессонова, и «Голубиную книгу», и Петра Киреевского, и Гильфердинга, он был буквально погружен во все это. И у него не было некоего изначального, готового, уже «отлитого» либретто, на которое уже потом сочинялась музыка. Это был бесконечный творческий поиск по ходу сочинения — очень многие вещи просто выкидывались, переинтерпретировались, вставлялись, переиначивались и так далее. В какой-то момент, например, появлялась линия Любавы, потом выпадала. Что-то Римскому Стасов посоветовал с самого начала, какие-то советы и идеи давал потом по ходу работы. Да и сама былина о Садко — она ведь существовала в двух вариантах. Один — «Садко, богатый гость», где нет подводного царства, нет гуслей. Второй — как раз былина о Садко у Морского царя.

— А как вам кажется: в общеэстетическом смысле «Садко» — это, условно говоря, «стиль Александра III» в своем высшем проявлении или это в большей степени предмодернистская вещь?

— После «Млады» это второе такое сочинение: масштабное и с новым музыкальным языком. Оркестровка там просто чумовая, я бы хотел сказать. И как придумана музыкальная композиция: разглядывать ее, изучать, разбирать на части — отдельное большое-большое удовольствие. Большая хоровая сцена четвертой картины, «Торжище», где переплетаются калики, волхи, Нежата, скоморохи, которые постоянно выплясывают что-то свое, и все это на фоне основного хора,— я на момент написания «Садко» не знаю ни в одной оперной культуре таких решений, поэтому они для меня модернистские. Я сейчас говорю не про идеологический стейтмент, а именно про художественный язык. Конечно, все это в рамках того, что Римский-Корсаков исповедовал; понимаете, уже через пять лет были «Саломея», «Пелеас и Мелизанда», произведения совсем из другой эпохи, а Римский обеими ногами стоит в XIX веке. Но внутри языка XIX века это ого-го какой лихой скачок. То, как это произведение устроено логически и музыкально,— это потрясающе, мне даже жалко, что зритель, один раз прослушав оперу в театре, не в состоянии это произведение рассмотреть как какую-нибудь вазу или как узорчатый ковер: подробно, последовательно, внимательным взглядом, следя за каждым изгибом и каждой линией.

с 15

THE OLETT QUALITY CLUB ПРЕДСТАВЛЯЕТ:

10.03 Сати Спивакова и Владимир Кошевой представят историю любви в стихах Анны Ахматовой и Николая Гумилева «...Когда мы умели летать».

12.03 Эксклюзивная программа от Chateau de Fantomas «День X».

THE OLETT QUALITY CLUB

17.03 Квартирник от дерзкой Солы Моновой.

19.03 Встреча с Евгением Водолазкиным и презентация новой книги «Идти Бестрепетно».

Все мероприятия клуба на сайте www.olettclub.ru и по телефону +7 968 877 88 55

18+ реклама

Review «Садко» в Большом театре

Старые художники для нового «Садко»

Для создания былинно-исторического колорита в тех моментах спектакля, где это необходимо, Дмитрий Черняков обращается к ранней постановочной истории «Садко»: декорации нового спектакля созданы на основе пяти эскизов 1900–1920 годов, выполненных известными художниками русского театра.

1

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

2

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

3

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

4

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

— декорации —

Мировую премьеру «Садко» в 1897 году на сцене оперы Солодовникова оформлял **Константин Коровин**. С его же декорациями опера Римского-Корсакова была впервые поставлена на сцене Большого театра (1906). Сценографическое оформление центрального эпизода оперы — «Торжище» — в спектакле Чернякова воспроизводит именно коровинский эскиз для Большого (см. стр. 13).

Декорации для премьеры в Мариинском театре (1901) создавал **Аполлинарий Васнецов** — брат более знаменитого Виктора Васнецова. Предварительно Дирекция императорских театров командировала художника на русский Север для предметного изучения народного быта и памятников зодчества. По эскизу Васнецова [**1**] в «Садко» Дмитрия Чернякова сделаны «хоромы братчины» — терем, где, согласно либретто, пирует в первой картине оперы новгородская элита.

В московской частной опере Зимина (1912) «Садко», как и другие оперы Римского-Корсакова, ставился с декорациями **Владимира Егорова** (его самая известная работа — легендарная «Синяя птица» Художественного театра). В новой постановке эскиз Егорова [**2**] использован для оформления самого фантасмагорического эпизода «оперы-былины» — сцены в подводном царстве (шестая картина).

До революции «Садко» неоднократно ставили также на демократичной сцене оперного театра при петербургском Народном доме. Постановку 1914 года оформлял **Иван Билибин**. По его атмосферному пейзажному эскизу для сцены «Берег Ильмень-озера» [**3**] созданы декорации и для аналогичного эпизода в спектакле Чернякова.

В 1920 году Сергей Дягилев задумал постановку «Садко» в лондонском «Ковент-Гардене». Сценография была поручена **Николаю Рериху**, близко знавшему Римского-Корсакова и неоднократно выступавшему художником-постановщиком его опер. Лондонская постановка не была осуществлена, однако теперь один из эскизов Рериха — «Горница в доме Садко» [**4**] — взят за основу для оформления третьей картины оперы. Как и почти во всех остальных случаях (кроме билибинского «Берега Ильмень-озера»), новые декорации — это не расписные полотнища, как обычно бывало в театре 1900–1920-х, а сложные трехмерные композиции монументальных масштабов.

Сергей Ходнев

«Собрались не наслаждаться, а судить и критиковать»

— купюры —

Первые постановки «Садко» на различных российских сценах в 1897–1906 годах вызывали пристальное внимание прессы и общественности. Некоторые отзывы первых очевидцев — в подборке „Ъ“.

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

«Поставлен „Садко“ ни шатко, ни валко»

«Садка пел Секар-Рожанский, тенор которого, свежий, молодой, превосходно подходит к этой партии. Много таланта вложила в пение и г-жа Ростовцева, эта молодая, но уже с хорошим будущим певица; Любава Буслаевна вполне для нее. Морской царь г. Бедлевич во многом не удовлетворяет именно своей дикцией, хотя голос его, что называется, на месте. Сопрано г-жи Негрин-Шмидт, удовлетворяющее здесь колоратурой, слишком малосильно. Остальные певцы и певицы довольно сносно поддерживали ансамбль, и только сносно. Я думаю, оперу можно было бы, со стороны движения народных масс и драматических ситуаций, выполнить куда лучше! Хор, например, не только уж топорно, аляповато, а местами пел и детонируя, жил вяло, слишком условно и размеренно. Г-ну Эспозито можно посоветовать поглубже вдуматься и в музыку, и в темпы — сей дирижер лишь способен больше махать, как мельница крыльями во время ветра, нежели подавать вступления оркестрантам и вдохновляться хоть немножко и музыкой, и происходящим на сцене. В декорациях видна опытная, художественная рука г. Коровина; в костюмах есть промахи. В общем, поставлен „Садко“ ни шатко, ни валко, ни на сторону и требовал более внимательного к себе отношения дирекции частной оперы театра Солодовникова. Ведь это было первое представление „Садка“ в России!.. Прибывший ко второму представлению композитор был тепло, радушно приветствован москвичами».

«Г-ну Эспозито можно посоветовать поглубже вдуматься и в музыку, и в темпы — сей дирижер лишь способен больше махать, как мельница крыльями во время ветра»

И. Липаев. Музыкальная жизнь Москвы / Русская музыкальная газета. 1898. №1

«Современная музыка может и звенеть, и журчать»

«…Подобно тому, как мелкие зернышки опиума таят в себе краски и формы и атласистый блеск больших видений, так эти мелкие темы разрастаются пленительной симфонией, волшебным ноктюрном, в котором лучи месяца и истомная, теплая влажность водяных туманов сделались звуками. Только уяснив себе существенный характер и сродство отдельных мотивов, можно обратиться к страницам клавираусцуга и, освоившись с замечательной красотой технического вдохновения, понять, почему современная музыка может и звенеть, и журчать, и всплескиваться золотыми струйками, почему прихотливый и пестрый рисунок не дробит перед вами единства мысли и какими средствами достигается это странное обаяние над чувством слушателя… С точки зрения музыкальных приемов „Садко“ не представляет собой ничего нового в творчестве Римского-Корсакова. Он только подтверждал особый тип его опер, установившийся начиная с «Млады». Дело в том, что в противоположность Вагнеру, у которого иногда (очень редко, впрочем) не хватает музыки на драму, в опере Римского-Корсакова очень заметно не хватает драмы на музыку».

Е. П-ский. Тематический анализ оперы «Садко» / Русская музыкальная газета. 1900. №9

«Тряпка, об которую обтирали кисти»

«Сюда собрались не наслаждаться, а судить и критиковать, и не столько посмотреть искусство, сколько прежде всего „себя показать“ по этому поводу. И для довершения путаницы это „самопоказывание“ парализуется страхом мнения других — не об опере, конечно, а все о том же предмете первого значения: о себе самом… Таким образом, в опровержение вагнеровского принципа об искусстве „освобождающем“ химеры житейские подавляют собой химеры искусства — и 1-е представление в Мариинском театре дает лишь очень слабые намеки на дальнейшую судьбу оперы.

…Г. Давыдов (Садко) заслуживает большой похвалы, если принять во внимание относительную слабость его голосовых средств; он спел партию бойко, законченно, с требуемым простодушием в выражении. Образ гусляра вышел не особенно ярким, но зато не оказался и „оперным тенором“, что немалая заслуга исполнителя… Лучшим гостем (индеец) оказался г. Чупрынников, приятным — г. Смирнов (венецианец), г. Антоновский (варяг) дал нечто среднее между Фафнером и соборным протопопом, возглашающим многолетие. Оглушительно, но толку немного. Волхова-Больска пела с обычным изяществом и мягкостью; в качестве новорожденной реки она взяла высокое ге, которое только тем нехорошо, что после него публика аплодирует, а в оркестре в это время происходит нечто волшебное и несравненно более музыкальное, чем новорожденное ге и аплодисменты зрителей.

«В противоположность Вагнеру, у которого иногда не хватает музыки на драму, в опере Римского-Корсакова очень заметно не хватает драмы на музыку»

…Подводное царство хорошо подвижностью декораций, но в общем — это тряпка, об которую обтирали кисти. Вместо переливчатой прозрачности — непроницаемо-радужная размалеванность, громадная карикатура на перламутр».

Мариинский театр: «Садко» / Русская музыкальная газета. 1901. №5)

«Подпадаешь под обаяние чего-то свежего, яркого, мощного»

«Что за опера „Садко“! Каждый раз, когда слушаешь ее, заново подпадаешь под обаяние чего-то свежего, яркого, мощного, красивого. И это несмотря на очевидные уступки требованиям „толпы“, кое-где сделанные здесь композитором, несмотря на длинноты, „божественные“, пожалуй, не меньше шубертовских, но требующие от человеческой природы слушателя сверхчеловеческого напряжения музыкальной восприимчивости…

Большой театр в „Садко“ дал, конечно, много такого, чего частные театры дать не могут,— главным образом по части оркестра и постановки. Партитура „Садка“ требует не только огромного, но и тщательно уравновешенного, тонкого оркестра, да и подобного же хора. Такими и выказали себя оркестровые силы Большого театра под управлением г. Сука.

…Очень хороша в „Садке“ обстановочная часть. Декорации, с одной стороны, также стремятся стилизовать при помощи современных художественных средств русский народный орнамент и народный рисунок, как Римский-Корсаков стилизует народную музыку; с другой стороны (именно в подводном царстве), они создают причудливо-волшебные картины вне народности и эпохи».

Ю.Энгель. «Садко» Римского-Корсакова (Большой театр) / Русские ведомости. 1906. №268

«Из жены Садко делают надоедливо ноющую даму»

«…Укажем на успех другой партии… едва ли не пропадавшей в передаче исполнительниц ее на казенной и частных сценах. Эта партия — Любава Буслаевна, бодро и жизненно переданная г-жей Суровцевой. Обыкновенно из жены Садко делают надоедливо ноющую даму из породы московских затворниц, между тем и самый характер, и музыка этой партии только выиграли от новой передачи — разбитной и далеко не забитой бабенки».

Хроника. Опера: «Садко» в Народном доме / Русская музыкальная газета. 1906. №39

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

«Наш Садко — современный человек»

Оперные артисты, занятые в премьерных спектаклях «Садко», поделились с „Ъ“ своими впечатлениями от работы с Дмитрием Черняковым и от тех ролей, которые достались им в новом спектакле Большого театра.

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
НАЖМИДДИН МАВЛЯНОВ

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
АИДА ГАРИФУЛЛИНА

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
НАДЕЖДА ПАВЛОВА

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
ЕКАТЕРИНА СЕМЕНЧУК

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
ЮРИЙ МИНЕНКО

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
ДМИТРИЙ УЛЬЯНОВ

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
МИХАИЛ ПЕТРЕНКО

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
МАКСИМ ПАСТЕР

— ЛИЧНЫЙ ОПЫТ —

Садко, гусляр (тенор)
НАЖМИДДИН МАВЛЯНОВ:

— Самого Садко я никогда еще не пел, а с оперой в целом раньше был знаком разве что через песню Индийского гостя — ее я пел еще в училище. «Садко» ведь редко ставится. Для нашего спектакля я сначала выучил собственную партию, и довольно быстро, хотя учить приходилось в основном в поездках, во время перелетов и так далее. Но сейчас, когда я уже знаю всю оперу целиком, я могу сказать, что она потрясающая. Я пел и «Царскую невесту» Римского-Корсакова, и, допустим, его романсы, но в случае «Садко» как-то по-особому видно, насколько это был гениальный композитор. Это удивительная опера, но также и огромная, у моего героя очень большая партия, в моем клавире 428 страниц! И он практически все время находится на сцене, причем в этой постановке ему приходится очень активно проживать каждый такт своей музыки.

Я пел у Дмитрия Чернякова в «Трубадуре», так что я уже представлял себе, как он работает, но здесь все-таки другой масштаб, и сначала нужно немало усилий просто для того, чтобы запомнить, что делаешь ты, что в это время делают другие.

Наш Садко — современный человек, поэтому в спектакле есть моменты, которые я могу соотнести, например, со своей жизнью или вообще с сегодняшним днем и сегодняшними ситуациями. Поэтому рано или поздно во время работы с Черняковым ты начинаешь все пропускать через себя, и это полностью пропитывает все, что ты делаешь и своим голосом, и своей игрой. Понятно, что в принципе оперный театр бывает разный — кому-то нравится одно, кому-то другое. Но он должен жить, должен меняться, и над ним надо работать — знаете, как селекционеры выводят новые сорта фруктов и растений. Вот Дмитрий это делает, и мне это очень нравится.

Волхова,
морская царевна (сопрано)
АИДА ГАРИФУЛЛИНА:

— И страх, и трепет, и любопытство, и, конечно же, огромная ответственность — у меня слова «Большой театр» вызывают совершенно особые эмоции. Так что мой дебют в Большом и сам по себе для меня огромное событие. Конечно, дав согласие Дмитрию Чернякову на участие в его постановке «Садко», я понимала, что легких путей не будет. У меня не было сомнений, что это будет новая история, далекая от светлых сказочных образов русских былин, которые нам кажутся привычными.

Мне с детства очень нравились эти оперы-сказки Римского-Корсакова — «Снегурочка», «Золотой петушок», «Сказка о царе Салтане», «Садко». Думаю, не только у меня, но и у многих меломанов они вызывают особый отклик и особую любовь. В моем репертуаре уже есть Шемаханская царица, Снегурочка, а теперь к ним прибавляется и партия дочери морского царя Волховы. Музыка Римского-Корсакова особенная — она вся пронизана светом и какой-то ажурной утонченностью. Он мастерски и с очень живым чувством вырисовывает фигуры даже своих сказочно-фантастических героев. Исполнять его музыку и легко, и одновременно трудно, но его музыкальные образы полностью поглощают тебя. И это всегда потрясающе.

НАДЕЖДА ПАВЛОВА:

— Конечно, относительно «Садко» есть определенные стереотипы — это связано с тем наследием, которое нам досталось, прежде всего записями. Раньше я думала, что Волхова — холодный, неприступный персонаж, такая волшебная царевна. Но в нашем спектакле это совершенно другой образ. Здесь, в этой постановке, он понятнее, приземленнее, легче, ближе к женской психологии и естеству. А вокально это довольно удобная партия, хотя есть и не очень комфортные места — все-таки это достаточно подвижная по мизансценам роль, и нужно справляться и со своим телом, и с дыханием.

Черняков — идеальный режиссер для меня, мне очень нравится такая активная режиссура. Конечно, у меня есть время и возможность для того, чтобы наполнить роль своими задумками, своей психологией, но когда постановщик настолько подготовлен, когда он ставит тебе доскональные задачи и ты их последовательно решаешь — это огромное счастье для артиста. Я люблю такие спектакли, когда от сцены невозможно оторваться, кто бы их ни ставил. Я за все новое, мне нравятся эксперименты, потому что я считаю, что театр должен развиваться. Но на сцене все должно быть убедительно — вот это самое главное для меня. Постановочные решения Дмитрия — это всегда огромное удовольствие потому, что они все ставят на свои места. Вот, например, я не понимала что-то в партии, какую-то композиторскую мысль. А когда я вижу, как этот момент ставит Черняков, что в этот момент у него происходит между героями, я буквально прозреваю.

Любава Буслаевна,
жена Садко (меццо-сопрано)
ЕКАТЕРИНА СЕМЕНЧУК:

— Римский-Корсаков — очень сложный композитор, даже самые простые на первый взгляд роли и вокальные партии таят множество сюрпризов, как ритмических, так и гармонических. Все партии в основном написаны у разных типов голосов на переходных нотах, и это всегда определенный тест не только на владение прекрасной вокальной школой, но и на внимательность.

Роль Любавы не такая развернутая и динамичная, как хотелось бы каждому меццо-сопрано, точнее, каждой певице, которая владеет полным диапазоном и уже наверняка исполняет другие ведущие партии как в русской музыке, так и в зарубежной. К тому же в этой партии часто делают купюры, наша постановка — не исключение, и это как будто бы делает и без того небольшую роль Любавы еще меньше. Но это совершено не значит, что там нечего петь и играть!

Это всегда очень интересно и заманчиво — приступить к новой роли в новой постановке, да еще дебютируя в новом для себя театре. Я работала с Дмитрием Черняковым на постановке «Троянцев» Берлиоза в Opera Bastille, и это была очень насыщенная, знаковая и важная для меня работа. А теперь исполнить в «Садко» роль, в которой блистали наши прославленные дивы Надежда Обухова и Ирина Архипова, для меня большая честь. И сбывшаяся мечта, в которой все совпало: новая роль, новая совместная работа с Дмитрием и дебют в Большом театре.

Встреча с Дмитрием Черняковым — это всегда событие и всегда фейерверк эмоций. Он очень серьезный, смелый, самобытный и честный художник. Но при этом в нем живет ребенок, который дает ему ту неповторимую непосредственность и чистоту восприятия, ту пытливость, которая делает его работы глубокими, настоящими и очень живыми. Для меня каждый его спектакль — настоящий, неподдельный мир музыки и слова. Если хотите, развернутое, законченное полотно, населенное живыми и интересными персонажами. Причем каждый имеет свой точно найденный характер и свою судьбу!

Нежата,
молодой гусляр (контральто)
ЮРИЙ МИНЕНКО:

— Это уже третий мой проект с Дмитрием Черняковым. В основном я пою музыку барокко, а в постановках оперы XIX века участвую очень редко — ну вот, например, у меня был опыт с Дмитрием Бертманом, я пел партию Гения добра в «Демоне» Рубинштейна в барселонском театре Liceo. На самом деле мне интересно отвлечься от мира барокко, который я очень люблю и который, можно сказать, уже часть моего ДНК. Конечно, мы понимаем, что такие «брючные» партии в операх XIX века писались для женщин-контральто, потому что в ту эпоху уже в помине не было кастратов. Но сейчас, поскольку пение фальцетистов, или, как чаще говорят, контратеноров, стало очень популярно как дань старинной музыке, режиссеры стали все чаще их использовать и в этих партиях. Дмитрий стал одним из основоположников этой практики, и для меня был большой сюрприз, когда он меня позвал петь Ратмира в «Руслане и Людмиле» — никогда не думал, что буду петь русскую оперную классику!

Здесь есть большие сложности — все-таки в барочной музыке совершенно другая стилистика, другая эмиссия звука, другое дыхание. И есть не так много контратеноров, которые могут наполнить звуком такой объем, как у Большого театра, и «перекрыть» большой оркестр — а у Римского-Корсакова очень массивный оркестровый звук, почти вагнеровский. Вот, например, Дмитрий пригласил в парижскую «Снегурочку» одного английского певца, но он не выдержал нагрузки и ушел из проекта, поэтому Леля там пришлось петь мне.

Мне справиться с этими нагрузками помогают занятия спортом, они стимулируют организм для такой работы. Я стараюсь не форсировать звук (потому что это для барочного певца очень опасно), петь свободно, ровно, больше отпускать голос, больше пользоваться дыханием.

Работа с Черняковым — это большая школа. Для меня в свое время стало открытием то, что он требует от певца знания не только его собственной партии, но и всей партитуры, потому что у таких режиссеров, как он, невозможно сыграть свою роль, не зная всей музыки целиком,— вся драматургическая история расписана буквально по тактам. Он очень большое внимание уделяет массовым сценам — их много, и в каждой задействовано порядка 120 человек, и у каждого из них своя задача, своя миссия. Это титанический труд — добиться, чтобы вся эта громада четко работала. Включая и солистов, потому что мы все в этих сценах являемся не только исполнителями сольных партий, но и частью общей массы, в которой мы потом должны потеряться и раствориться.

Работа с немецкими режиссерами приучила меня к тому, что, когда я разучиваю партию, я не думаю о драматургии — все равно потом режиссер придумает что-то свое. Но у Дмитрия Чернякова мой Нежата особенно необычный персонаж. В нашей постановке он не просто былинный сказитель, но и фактически один из главных раздражителей для главного героя.

Варяжский гость (бас)
ДМИТРИЙ УЛЬЯНОВ:

— Три гостя в «Садко» — это партии, стоящие особняком среди всех персонажей. Это изначально, мне кажется, перекликается с вагнеровским «Тангейзером», с известной сценой состязания певцов. Римский выписал сцену гостей как дивертисмент, где каждый герой в отдельной прекрасной арии раскрывает свой характер и рассказывает о красотах своей страны, своего края, откуда он прибыл и куда приглашает Садко. Варяжский гость олицетворяет германское начало, могучего и грозного воина, по сути, даже немного Вотана (недаром он вспоминает бога Одина), это для русского человека образ некоего «супостата» и варвара. В каждой постановке эти арии — обособленные номера, где лучшие бас, тенор и баритон соревнуются друг с другом в красоте пения и умении в одной арии донести до зрителя цельность образа.

В нашем спектакле в этих образах ничего особо не меняется, но Митя Черняков использует свой уже опробованный прием «театр в театре» — не буду об этом подробно говорить, чтобы не открывать секреты заранее. Но скажу, что у моего Варяжского гостя появляются и медвежья шкура, и рогатый шлем, и меч. Хотя, конечно, в версии Мити я не настоящий викинг, мне приходится «изобразить» моего гостя, постепенно вживаясь в этот образ. А потом раствориться в общей массе.

У Римского совершенно особенная музыка, в которой очень много характерного и жанрового. Иногда это музыка очень непростая. Но, как и с любым композитором, к ней надо подобрать свой «ключик» — и тогда все встает на свои места. Для меня этот заветный ключик — как раз сказочность и колоритность этой музыки. Есть роли очень сложные, как Царь Додон, а есть Варяжский гость — написанный, мне кажется, идеально для того, чтобы раскрыть и показать всю красоту, силу и мощь такого голоса, как бас.

С Митей всегда очень интересно работать, потому что прежде всего у него всегда есть своя практически детективная история, придуманная на заданный сюжет. И что характерно — все эти выдуманные приключения опираются на абсолютное знание музыки. Хотя, как это ни парадоксально, его всегда обвиняют именно в незнании музыкального текста. Чтобы вы знали — каждый поворот сюжета, каждое изменение опирается на музыкальную ткань и буквально выверяется по тактам! Каждый раз это непростая, до дотошности подробная работа, в которую включены все актеры на сцене, в том числе каждый артист хора и миманса. У Мити никогда нет просто некоей «массы народа» — у всех есть своя жизнь, свои задачи, свои характеры, что превращает спектакль в подобие фильма или сериала, за развитием сюжета в котором очень интересно следить.

Еще очень важно, что Митя всегда изначально знает, как он будет выстраивать ту или иную сцену, чего он будет требовать от артиста, и ему всегда очень важно, чтобы ты понимал и вникал в то, чего он хочет. Если ты попадаешь с ним на одну волну, то придумывать характер своего персонажа становится очень просто и невероятно интересно. Часто Митя, мне кажется, ставит перед артистом совершенно «киношные» задачи, очень точно работая над деталями, проникновением в образ, в характер, углубляя и усложняя смыслы, заложенные на поверхности. Например, одно из последних моих собственных потрясений — роль Гвидона в исполнении Богдана Волкова в «Сказке». Невероятная актерская, уже не просто оперная даже, а кинематографичная работа, что было видно в записи.

Дуда, скоморох (бас)
МИХАИЛ ПЕТРЕНКО:

— Скажу честно: раньше в моем wish-list не было этой роли. Но сейчас я очень счастлив, что она мне досталась. Потому что постановщик уделяет большое внимание как раз вот таким вроде бы не ведущим ролям, в больших массовых сценах именно они становятся для него сваями, на которых держится вся картина, а может быть, и вся опера. У Римского-Корсакова есть очень разные басовые партии, но Дуда на самом деле большой вызов певцу: эта партия требует огромной отдачи, как физической, так и голосовой.

Для меня самая главная особенность работы с Дмитрием Черняковым — непредсказуемость. Ты никогда не знаешь заранее, какое он предложит решение для той или иной части спектакля. Но когда это решение уже реализовано, ты сразу понимаешь, что это его почерк, его рука, кроме него никто не может так это сделать. Репетиционный процесс с ним — это всегда уникальный опыт и большое наслаждение, и в прошлых его спектаклях, где я участвовал, и в этом.

Сопель, скоморох (тенор)
МАКСИМ ПАСТЕР:

— Хотя я не приглашенный артист, а солист Большого театра, для меня премьера «Садко» — очень волнительное событие хотя бы просто потому, что за десять последних лет это всего третья моя премьера: были «История Кая и Герды», была «Сказка о царе Салтане», а теперь вот «Садко». С одной стороны, мне проще, потому что это родная сцена — я знаю все ее закоулки, да и партия небольшая и в общем понятная: скоморох — он и есть скоморох.

Но петь Римского-Корсакова не всегда легко, а петь его в постановке Чернякова нелегко и подавно — для нас всех поставлено очень много движения. Но это всегда очень интересно — очень мало режиссеров приходят ставить спектакль с таким знанием партитуры и с такой подготовленностью. Я работал с ним в «Воццеке», в «Снегурочке», в «Обручении в монастыре», то есть теперь это уже четвертая работа, и она тоже очень лестная для меня, потому что сама роль очень тщательно и подробно сделана, буквально по шагам. Хотя у меня есть все-таки и некоторая свобода тоже. Дмитрий очень неординарно мыслит — например, я смотрел его «Салтана», и это потрясающая постановка. Он не просто говорит: вот ты выйди справа, а ты слева. Он всегда рассказывает, что персонаж должен в этот момент чувствовать, и вот это самое интересное: в этом, наверное, главное удовольствие от работы с ним.

ПРЕДОСТАВЛЕНО ПРЕСС-СЛУЖБОЙ БОЛЬШОГО ТЕАТРА
Репетиции четвертой картины («Торжище»). В воздухе – Садко (Нажмиддин Мавлянов)

Тематическое приложение к газете «Коммерсантъ» (Review «Садко» в Большом театре). Учредитель: АО «Коммерсантъ». Адрес: 127006, г. Москва, Оружейный пер., д. 41. | **Владимир Желонкин** — генеральный директор АО «Коммерсантъ», главный редактор | **Сергей Вишневский** — руководитель фотослужбы | **Рекламная служба:** Тел. (495) 797-6996, (495) 926-5262 | **Владимир Лавицкий** — директор «Издательского синдиката» | **Сергей Ходнев** — выпускающий редактор | **Екатерина Елисеева** — редактор | **Сергей Цомык** — главный художник | **Екатерина Липатова, Галина Кожеурова** — фоторедакторы | **Марина Данилина** — корректор | **Адрес редакции:** 121609, г. Москва, Рублевское ш., д. 28. Тел. (495) 797-6970, (495) 926-3301 | Ограничение: 16+

ИНГОССТРАХ

Время вдохновлять

Ингосстрах — генеральный спонсор
Большого театра

Страховое публичное акционерное общество «Ингосстрах». Реклама.

*Лина **Высокое Ювелирное искусство, Вандомская площадь, с 1906 года товар сертифицирован реклама

Брошь балерина Lina*
Белое золото и бриллианты.

Van Cleef & Arpels

Haute Joaillerie, place Vendôme since 1906**

МОСКВА ПЕТРОВСКИЙ ПАССАЖ (495) 937-9042 - **ГУМ** (495) 363-2064
ЕКАТЕРИНБУРГ (343) 215-6001 - **КИЕВ** (38044) 279-4642
АЛМАТЫ (727) 315-5000 - **СТАМБУЛ** (90212) 261-2915
www.vancleefarpels.com