

— Начнем с самого начала. Как случилось, что маленький мальчик Дима Бертман вместо того, чтобы играть мяч по дворам или хотя бы бегать в кино, стал пропадать все вечера в оперном театре, а позднее сделался режиссером и создал свой театр, который стал сегодня самым популярным в Москве?

— Во всем виноваты родители. Уже с детства я учился на фортепиано и мама по несколько раз в неделю водила меня в Большой зал консерватории на концерты Гилельса, Рихтера, Светланова... А первый поход в театр случился, когда мне было 4 года, — в ТЮЗ, на «Зайку-зайку». Я смотрел, плакал, страдал за персонажей, а потом в антракте меня завели за кулисы и оказалось, что без парика Баба-яга — это дядя Володя, который у нас дома бывал. Поначалу у меня был шок: в голове не укладывалось, как такое возможно. И вот с тех пор я перестал быть обычным зрителем. Ведь задача детского театра — обманывать, а я уже стал приходить в театр, чтобы смотреть, как они обманывают, наблюдать процесс. Уже где-то классе в пятом я точно знал, что хочу работать в оперном театре. Я каждый день бывал в Музыкальном театре имени Станиславского, знал весь репертуар, знал каждого артиста. Еще мальчишкой бегал на репетиции к Михайлову и в Большой театр к Покровскому, проходил какими-то обманными путями и сидел в ложе спрятавшись, чтобы меня никто не видел. А потом совершенно неожиданно в 16 лет я поступил в ГИТИС. Я ведь думал поступать в Университет (в десятом классе ходил туда на лекции по литературе и истории), а потом предполагал пойти на режиссерские курсы. Главное, я знал, что так или иначе приду к театру. И приемный экзамен в ГИТИС я воспринимал скорее как некую пробу сил, тем более, что в комиссии мне сразу дали понять, что в таком возрасте на режиссерский факультет поступить невозможно. Первым экзаменом было актерское мастерство, и я за него получил тройку. А после письменной экспликации мне поставили пятерку.

— А что это была за экспликация?

— «Бал Лариных». Когда работу раскодировали и узнали, что ее писал я, это вызвало нездоровый смех в комиссии. Потом был коллоквиум. И я поступил. Первый год мне как бы все время говорили: «Это эксперимент, скорее всего вы не будете учиться, но мы пробуем...» То есть, я все время как бы сдавал экзамены, каждый день. И по-прежнему каждый день я бывал в театре.

В то время я отнюдь не собирался создавать свой театр. Пределом моих мечтаний было работать очередным режиссером в каком-нибудь провинциальном (о Москве я вообще не говорю), вampusном театре с большими декорациями, с кистями, с бантиками, с кулисами, с падуками, с имитацией дворцов и пирамид. У меня было такое консервативное, традиционное образование, и мне все это нравилось. Честное слово, нравилось. У меня дома была игрушка, макет театральный (по нему весь наш курс потом защищал работу по предмету «Работа с художником»), — подмакетник с вращающимся кругом, с прожекторами, с открывающимся занавесом. У меня в диване находилось спектаклей 80, сделанных из картона. Учась в ГИТИСе, я пытался найти любые возможности ставить. В те годы я поставил спектакли в Одессе, в

наши нашего театра и хотят работать с нами. «Но мы же не сможем вам платить». — «Ничего, мы так будем работать». И мы сделали с ними «Паяцев». Это был первый большой спектакль, где был уже маленький хор, маленький, но оркестр, а не ансамбль. Мы играли «Паяцев» с большим успехом. Название уже гарантировало публику, а не только специалистов, как прежде. Потом их спонсор стал содержать наш театр. И дальше стала меняться программа театра. Мы стали ставить уже знакомые названия, но идти к ним совершенно непривычным путем.

— Когда пять лет назад я после долгого перерыва снова пришел в «Геликон», то обнаружил почти полный состав оркестра.

— Все происходило постепенно. В начале, как я уже говорил, у нас совсем не было денег. Много трудностей выпало на долю Кирилла Клементьевича Тихонова — камни в основном летели в него.

кали зрителя. А сейчас, когда театр набрал определенные обороты и приобрел своего зрителя, который ходит в «Геликон» не просто на название, а на все, что мы предлагаем, — сейчас можно начинать знакомить зрителя с произведениями, раритетными в нашей стране. В 1998 году мы сделали «Сказки Гофмана», редкое название в России. Этот год начали с «Леди Макбет» Шостаковича, а весной у нас будет «Макбет» Верди, который вообще в Москве не шел. В следующем сезоне будем ставить — «Турандот» Бузони. Это вообще всемирный раритет, очень редко где ставится. Потрясающая опера, гениальная музыка. И так, постепенно, мы будем осваивать репертуар XX века. А через сезон у нас, я надеюсь, появится Вагнер: мы с Владимиром Понькиным хотим сделать «Тристана».

— Вагнер в этом зале?

— Почему бы и нет? Вообще, вот этот эффект музыкальной ванны в нашем театре, когда музыка

многие их подходы искаженно трактовались в советское время. Они и сами постоянно менялись. Ранний Станиславский и поздний Станиславский — это два совершенно разных человека. И пропагандируют, доказывают совершенно разные вещи. Любой, даже самый современный спектакль, самый авангардный, базируется на простых схемах, которые разрабатывали, каждый по-своему, эти великие мастера.

— Это теория. Вернемся к практике. Вот ты говорил, что в юности любил традиционный театр, традиционную, даже вальничную, оперу. Как произошел перелом в твоём сознании?

— Свою роль сыграли, конечно, спектакли Покровского, Михайлова, и особенно — «Кармен» Фельзенштейна. Но самым крупным событием, которое поменяло ментальность, стала поездка в Лондон, в Национальную Оперу. В то время я учился на 2-м курсе в ГИТИСе. Я сидел на репетициях оперы Яначека «Катя Кабанова» у Дэвида Паунтни, смотрел репертуарные спектакли этого театра. И вот после этого для меня многое изменилось. Я увидел, что такое свобода замысла. Понял — и это опять возвращение к традиции, — что надо находиться в большом круге внимания, а не только в малом. Когда говорят о кризисе каких-то крупных наших театров, я думаю, проблема именно в том, что люди смотрят на мир в малом круге внимания. В Большом театре, например, все очень красиво, люди живут внутри театра и считают, что за пределами Большого ничего не существует. А там я сразу понял, что кроме этого театра, другого, третьего существует огромная планета, где есть огромное количество театров, художников, режиссеров. Они делают то, что они хотят делать, и смело предлагают это зрителям. Я понял, что самое главное — быть свободным и не бояться делать то, в чем ты уверен.

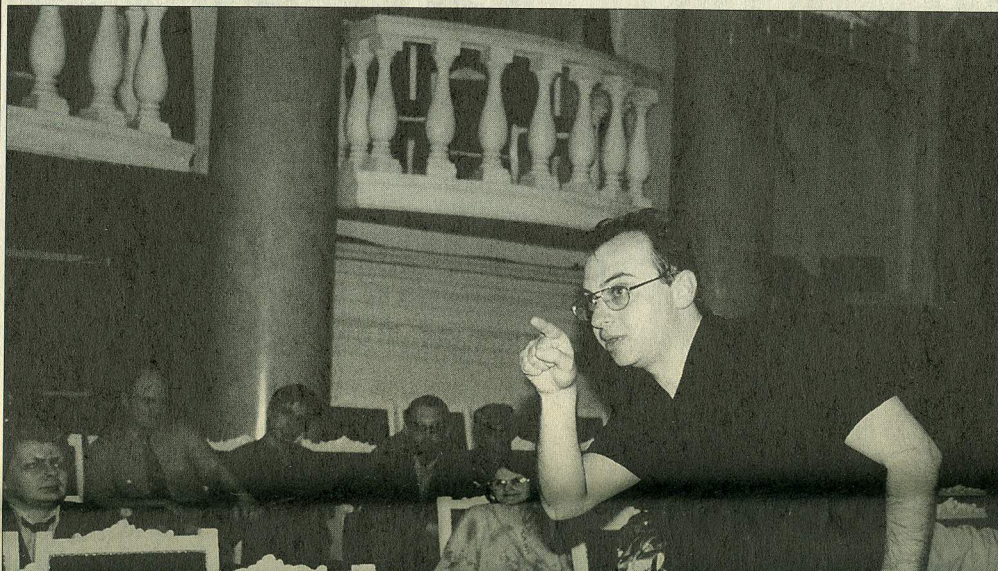
Паунтни — это концептуальный театр и театр честный. При этом он тоже в известной степени традиционен, ибо занимается тем, чем занимался Станиславский, — жизнью человеческого духа, — только в другой форме.

— Должен сказать, что в некоторых последних работах Паунтни (например, в «Вильгельме Телле» на сцене венской Штаатс опер) я как раз этого и не обнаружил...

— Может быть, я не видел. Вообще на Западе разные тенденции. Многие занимаются концептуальным театром, но без человеческого духа, и сейчас это очень модно, например, в Германии. Мне это совершенно неблизко. Эти спектакли, где все декорации — комнаты с потолком разного цвета, где все сконцентрировано на одном символе, и артисты существуют в пространстве вне задач и вне психологии. Их задача — ни в коем случае не всколыхнуть эмоцию. И если, например, на «Травиате» публика заплакала, значит, плохой спектакль. Во мне все протгивится этому и я никогда не пойду по такому пути. Сейчас театр идет, как правило, от дизайнера. Дизайнеры даже начали ставить спектакли как режиссеры. Придумывается некий образ, и дальше люди расставляются на сцене как элементы дизайна. Конечно, все имеет право на существование — если на это ходят, но мне кажется, что это имитация. Для меня это не театр. Театр с древности призван действовать на зрителя, чтобы зритель эмоционально реагировал на то, что про-

«ГЕЛИКОН-ОПЕРЕ» — 10 ЛЕТ

ДМИТРИЙ БЕРТМАН: ГЛАВНОЕ — БЫТЬ СВОБОДНЫМ И НЕ БОЯТЬСЯ ДЕЛАТЬ ТО, В ЧЕМ ТЫ УВЕРЕН



дома была огромная, как и весь наш курс потому занимал работу по предмету «Работа с художником», — подмакетник с вращающимся кругом, с прожекторами, с открывающимся занавесом. У меня в диване находилось спектаклей 80, сделанных из картона. Участь в ГИТИСе, я пытался найти любые возможности ставить. В те годы я поставил спектакли в Одессе, в Сыктывкаре, в драматическом театре в Твери. В Москве у меня был кружок, вот здесь же, в Доме медиков, где я ставил оперы и где пели наши студенты из ГИТИСа, а также и врачи, которые занимались в самодеятельности.

Что касается театра «Геликон», то все произошло в общем-то случайно. В ГИТИСе у меня были друзья — певцы, учившиеся на параллельном курсе. Когда мы закончили ГИТИС, я предложил поставить для них «Мавру» Стравинского. Никакой идеи создавать театр не было. Просто сделал спектакль для близких мне людей — Тани Моногаровой, Сережи Яковлева, Светы Куликовой и Кати Мельниковой.

— Если я не ошибаюсь, на этот спектакль уже рассылались приглашения как на открытие театра.

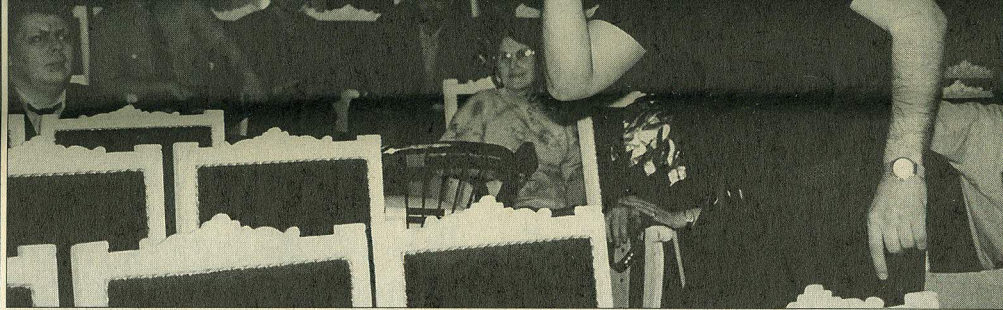
— Сначала мы сделали спектакль, а потом уже решили называть театром. Мы в ЦДРИ играли первый спектакль, и нас спросили: «Как вас звать?» Мы сказали: «Театром». Но что из этого и вправду возникнет театр, где будет триста с лишним человек, как сейчас — такой мысли просто не было.

Потом мы поставили «Туда и обратно» Хиндемита, и постепенно у нас подобрался довольно интересный репертуар, который мы очень любили. Сейчас я понимаю прекрасно, что в тех работах была куча недостатков. Но была энергия — мы очень хотели это делать. А денег не было. Вообще!

— И определенной эстетической платформы тоже не было?

— Шли наобум. Довольно специфический репертуар был во многом продиктован нашими возможностями. Скажем, «Блудный сын» Дебюсси появился не столько потому, что нам хотелось сделать именно эту оперу, а потому что у нас были сопрано, баритон и тенор. Я искал произведения, которые можно было бы исполнить в таком маленьком составе. И поэтому у нас появились «Скрипка Ротшильда» Флейшмана, «Кейстут и Бирута» Скрябина и другие названия, которые относятся к элитарному репертуару. Но сразу возникла проблема: на эти спектакли приходили люди, которые интересуются музыкой, театром, посмотреть новое название, которое нигде не шло, а потом зал был пустой. Потому что кого загонишь на Прокофьева в какой-то театр непонятный, где нет ни одного народного артиста, ни одной звезды? Потом возникли и другие сложности, ушла наша прима Тانيا Моногарова. И в какой-то момент встал вопрос: или театр умрет, или надо что-то предпринимать. Но, так как я Скорпион, у меня любая сложность вызывает прилив энергии. И я сказал: «Нет уж, мы не умрем. Мы должны играть». В этот момент я уже действительно решил делать театр.

Мы стали искать спонсоров. Мы записали «Мавру» и «Мадалену» на компакт-диск, за счет которого жили целый год. У нас появились новые артисты. Потом ко мне пришла Тانيا Громова и сказала, что у нее есть хор в 12 человек, у них есть спонсоры, у них большие зарплаты, и они все фа-



Дмитрий Бертман во время репетиций «Золотого петушка». Фото: Вадим Лапин

Московская «Геликон-Опера», отмечающая в апреле свое десятилетие, давно уже завоевала славу самого интересного музыкального театра столицы. Сюда устремляются как ради энергетического заряда, источаемого едва ли не каждым спектаклем, так и для того, чтобы увидеть свежие, неожиданные (а на чей-то вкус и шокирующие) трактовки произведений классиков. И если местная критика делится на два противоборствующих лагеря — «за» и «против» (впрочем, в самое последнее время участились перебежки из второго в первый), то западная, похоже, более единодушна в своих оценках. «Он внес свежий ветер в русскую оперу», — написал пару лет назад о лидере театра Дмитрие Бертмане обозреватель Le Monde Ален Ломпеш. А его коллега Эндрю Кларк из Financial Times заметил после лондонских гастролей труппы: «Молодые русские артисты заново изобретают оперу». Когда минувшей осенью в США показали «Пиковую даму», Клифтон Нобл в газете Union-News утверждал следующее: «Показанный вслед за недавней трансляцией «Пиковой дамы» из Метрополитен, спектакль «Геликон-Оперы» представляет пленительный контраст своей трактовкой. По сравнению с «Геликоном» постановка Мет кажется расплывчатой и не соответствующей произведению, хотя и превосходящей по качеству пения».

В канун юбилея мы беседовали с Дмитрием Бертманом о феномене этого молодого еще театра, в короткий срок сумевшего столь громко заявить о себе городу и миру.

Но объективные обстоятельства сложились так, что мы по существу не имели оркестра, — приходили отдельные музыканты. Сейчас я могу открыть тайну: репетиция начиналась за два часа до представления. Читка с листа — потом спектакль. У нас не было возможности заплатить людям за репетиции. Или надо было вообще ничего не делать, или идти вот таким путем. Тихонов на это пошел. И благодаря его мастерству можно было играть спектакли с листа, не останавливаясь. А партитуры были сложные, те музыканты, которые приходили, как правило, раньше их не играли. Потом у нас появился спонсор. Мы обратились в Правительство Москвы, нас поддержали Покровский, Образцова, и произошло чудо: нам дали статус государственного театра и 30 единиц оплачивал бюджет. С этих 30 единиц все началось. И сейчас у нас полупрофессиональный состав оркестра, большой хор, большая группа солистов. Словом, нормальные условия, чтобы делать тот репертуар, который мы хотим делать.

— Пройдя в репертуарной политике путь от раритетов к мейнстриму, сейчас, на пороге юбилея, театр, похоже, вновь разворачивается в сторону раритетов?

— Да, все меняется. Хотя, в принципе, многое из того, что мы ставили, на тот момент здесь не шло. Когда мы ставили «Кармен» или «Аиду» — их не было в Москве. Эти шлягерные названия привле-

словно проходит через жилы, он тоже имеет свои большие положительные моменты, не только отрицательные.

Но может быть к тому времени найдем другое помещение — это ведь планируется еще только через сезон.

— Наверное, пора уже всерьез браться за Моцарта, понемногу подступаться к Генделю и вообще к барочному репертуару.

— Немного страшновато. Это вопрос стилистический. Но барочная опера в планах есть. К сожалению, в России барочная культура не получила развития исторически. Но Россия — часть мира, а мир сейчас «болен» барочной культурой. Барочный репертуар агрессивно ворвался на сцену, и это, я думаю, говорит о чем-то важном. Это очень сложно, но это нужно делать.

— Если попробовать в нескольких словах сформулировать какие-то основные принципы эстетики и методологии режиссера Дмитрия Бертмана и театра «Геликон»?

— В том, что касается методологии, наш театр, я считаю, очень традиционный. Глупо создавать что-то новое, не зная старого. Весь мир ценит то, что Россия дала театральной культуре. Для меня это, прежде всего, Станиславский, Михаил Чехов, Шляпин, Мейерхольд, Вахтангов, — те люди, которые создали определенный базис. Не воспользоваться их изобретениями глупо. К сожалению,

спектакли как режиссеры. Придумывается некий образ, и дальше люди расставляются на сцене как элементы дизайна. Конечно, все имеет право на существование — если на это ходят, но мне кажется, что это имитация. Для меня это не театр. Театр с древности призван действовать на зрителя, чтобы зритель эмоционально реагировал на то, что происходит на сцене. Он должен смеяться, плакать, хотеть, страдать, думать, то есть быть причастен к тому, что происходит на сцене. И он не может быть просто наблюдателем картинки.

— Вернемся к режиссеру Бертману. Нередко то, что ты рассказываешь о будущем спектакле, во многом не совпадает с тем, что потом возникает на сцене. В этой связи: как соотносятся у тебя предварительный замысел и то, что рождается в процессе репетиций?

— Вообще, это все — темное дело, каждый раз все идет по-разному. Естественно, когда я беру произведение, у меня есть направление, куда я пойду, то есть я примерно знаю, для чего я взял это произведение. Но я никогда не прихожу на репетицию, точно зная: ты — налево, ты — направо, ты здесь будешь сидеть, ты здесь будете стоять. Мизансцена, или, как говорят многие, география, — это уже финальный этап спектакля, форма. Но прийти к ней надо путем совершенно живым, то есть в нее должно вылиться то содержание, что было заложено. А для того, чтобы этого достичь, надо максимально освободиться и максимально подпустить подсознания. Для этого я должен точно дать актеру задачу и увидеть, как он ее выполняет, и дальше ему где-то приоткрывать двери и проводить по этому лабиринту. Первый этап репетиций, который идет в классе, это в основном заготовки, чтобы перейти на сцену. На сцене уже можно заниматься формой, зная, что эта форма является уже как бы языком содержания. Чтобы не получилось, что языком можно говорить о бессмыслице.

— В последние годы идет такой параллельный процесс: театр «Геликон» совершил стремительный рывок на Запад, и одновременно и режиссер Бертман востребован на многих крупнейших сценах. Как это все началось?

— Так получилось, что мы с нашим театром очень рано вырвались на Запад. Первым спектаклем, который выехал за рубеж, была «Пиковая дама» Чайковского, — Луиджи Феррари пригласил на фестиваль в Уэксфорд. Спектакль прошел с успехом, была очень хорошая пресса. В общем, этот спектакль положил начало гастрольной деятельности театра, и он же дал мне возможность работать за границей. Меня тут же пригласили поставить в Уэксфорде «Богему» с «Онегинным», потом «Русалку» Даргомыжского. Я воспринимаю все это как единый процесс. К тем спектаклям, которые я ставлю за рубежом, я отношусь так, как если бы я ставил для «Геликона». И эти спектакли очень похожи на наши спектакли в «Геликоне». То есть, сценический подход к спектаклю и к работе с артистом остается тем же. Но, конечно, многое зависит от сценических площадок. «Геликон» имеет небольшую сцену. А в Торонто, где я ставил «Травиату», сцена имела 26 метров (в Кремлевском дворце — 24 метра). Это огромнейшая сцена, футбольное поле. Естественно, «Травиата» на футбольном поле ставится не так, как в бальном зале, на Большой Никитской. Возникают другие приспособления для выражения мысли и работы с артистами.

С другой стороны, когда мы с «Геликоном» выступаем, например, в лондонском Элизабет-холле, зальцбургском Фестшпильхаусе или парижском Театре Елисейских полей, то в этих огромнейших залах спектакли по-другому воспринимаются, и в целом они не теряют, а только выигрывают. Парадокс, но даже «Пиковая дама» — самый камерный наш спектакль, который весь построен на крупном плане — выигрывает на больших сценах. Это как птицу выпускают из клеточки полетать. Потом мы возвращаемся в нашу уютную клеточку... Хочется перестроить наш зоопарк. Зону выгула сделать более широкой, это даст возможность большей свободы. У нас сейчас есть несколько проектов. Один — строительство подземного зала. Ведутся разговоры с правительством Москвы, нам вроде бы пообещали дополнительно подыскать сцену в центре Москвы, чтобы расширить наши возможности. Конечно, у нас замечательная сцена, но тяжелая, она уже держит нас, давит. С одной стороны приятно, что билеты у нас, несмотря на высокие цены, проданы на несколько месяцев вперед. Но очень много желающих прийти к нам в театр. Иногда даже своих друзей не можешь распахать по залу. Если у нас будет зал, который способен вместить большее количество народа, это будет замечательно.

— Немного подробнее о гастролях — прошед-

«ГЕЛИКОН-ОПЕРЕ» — 10 ЛЕТ

ших и предстоящих.

— У нас сейчас установились особенно тесные, долговременные отношения с Францией. Нами очень серьезно занимается импресарио Доминик Вернер (его отец, кстати, был импресарио Каллас). В Монпелье на фестивале Радио Франс мы показали прошлым летом «Кармен» и «Сказки Гофмана», а в этом году покажем «Леди Макбет», «Маддалену», «Мавру» и гала-концерт... С Монпелье у нас контракт на пять лет, они вообще нам предложили резиденцию (по типу того, что было у «Виртуозов Москвы» в Испании). Но мы на это не пошли.

В этом сезоне мы уже дважды выступили на сцене Театра Елисейских полей. Для меня это особый период жизни, который запомнится на всю жизнь, потому что такой уникальный случай: русские играют в Париже «Кармен»... Конечно, было страшно, первый спектакль начинался — просто всех трясло. Этот зал... Я сразу вспомнил книгу Елены Образцовой, где она пишет, что когда выходишь на сцену, смотришь на зал, то кажется, что это — пасть кита. Вот эти ярусы как челюсти — я там сразу вспомнил это — челюсти, которые вот сейчас съедят, и эта снобистская французская публика. А

потом был грандиозный успех, мы играли этот спектакль пять раз с тремя составами и полными аншлагами, и его посмотрело двенадцать тысяч зрителей. Особенно приятно, что среди публики были и наши прославленные соотечественники — Елена Образцова, Мстислав Ростропович. И они очень хорошо реагировали, много комплиментов сказали.

Событием для нашего театра стало то, что Наталья Загоринская после двухлетнего перерыва спела Кармен — с грандиозным успехом, — и влюбила в себя весь Париж. В нашей труппе уже была одна любимица французской публики по прежним выступлениям, «народная артистка Парижа», как мы ее в шутку называем, — Елена Вознесенская. Теперь Загоринскую полюбили так же сильно.

Наш контракт с Театром Елисейских полей предполагает ежегодные выступления. Осенью здесь состоится премьера нашей новой «Травиаты», а в дальнейшем собираемся показать «Пиковую даму», «Мазепу», новую постановку — «Риголетто». Сейчас вот «Кармен» опять пригласили в Париж, на повторные гастроли. А в мае мы покажем ее в Руане, и там будет делаться запись филь-

ма-оперы «Кармен». Потом в июне театр выезжает в Эвиан на фестиваль Ростроповича, где пойдет «Летучая мышь» в нашей постановке. Ростропович будет дирижировать. Для наших певцов это большое событие — работать с Ростроповичем, общаться с ним. Для самого Ростроповича, кстати, это название значит очень много: в 1974 году ему так и не дали осуществить постановку «Летучей мыши» в московской Оперетте, и это тоже послужило одним из поводов для его отъезда из России...

В следующем сезоне у нас опять большая программа во Франции. Еще будут Австрия, США и Испания. Сам я в октябре буду ставить в венской Фольксопера «Похождения повесы» Стравинского, а потом в другом австрийском городе Клагенфурте — «Евгения Онегина».

Зарубежные гастроли для нас важны не только потому, что зарплаты у артистов такие же, как и во всех театрах, маленькие, а гастроли дают возможность жить. Еще важнее, что это дает возможность каждому артисту учиться, повышать свой интеллектуальный и артистический уровень. Любые гастроли — это наблюдение: новое пространство, новые страны, новые люди, новая зрительская реакция.

Беседовал Дмитрий МОРОЗОВ