



ЛАНЬ



ДМИТРИЙ ЧЕРНЯКОВ  
**ГЕРОЙ**  
ОПЕРНОГО  
ВРЕМЕНИ

ВАДИМ ЖУРАВЛЕВ

# Вадим Владимирович Журавлев Герой оперного времени: Дмитрий Черняков

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=29411775](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=29411775)*

*Герой оперного времени: Дмитрий Черняков / В. В. Журавлев: Лань:*

*Планета музыки; Санкт-Петербург; 2021*

*ISBN 978-5-8114-8393-8*

## **Аннотация**

Дмитрий Черняков сегодня один из самых популярных оперных режиссеров в мире. Его спектакли можно увидеть в Милане, Париже, Берлине, Нью-Йорке. Дебютировав 20 лет назад, он успел сделать невероятно много для популяризации нашей национальной оперы во всем мире. Автор впервые анализирует творчество режиссера во всей его полноте за минувшие годы.

В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

# Содержание

Предисловие	6
Герой оперного времени	11
Конец ознакомительного фрагмента.	38

# Вадим Журавлев

## Герой оперного времени: Дмитрий Черняков

*К 20-летию режиссерского дебюта Дмитрия Чернякова на оперной сцене*

**Zhuravlyov V. V.** The Hero of Opera Time: Dmitry Chernyakov *I N. N. Zhuravlyov.* – 2nd edition, revised. – Saint Petersburg: Lan: The Planet of Music, 2021. – 188 pages. – Text: direct.

Dmitry Chernyakov is one of the most popular opera directors in the world today. His stage productions can be seen in Milan, Paris, Berlin, New York. Having made his debut 20 years ago, he succeeded to do incredibly much to popularize our national opera all over the world. For the first time, the author analyzes the director's work as the whole over the past years.

*Автор фото на обложке – Николай Круссер*

*Фото предоставлено «Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского – Михайловский театр».*



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА  
МУЗЫКИ



MUSIC  
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© В. В. Журавлев, 2021

© Санкт-Петербургский государственный академический театр оперы и балета им. М. П. Мусоргского – Михайловский театр, фото на обложке, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2021

# Предисловие

Осенним днем 1996 года в курилке МХТ в Камергерском переулке мой коллега познакомил меня с Дмитрием Черняковым. Прокуренное фойе на первом этаже едва вмещало всех желающих в антракте спектакля Чеховского фестиваля. Сегодня выглядит символичным, что мы познакомились на спектакле Петера Штайна, выдающегося немецкого режиссера, одинаково плодотворно ставившего в драме и опере. Тогда мне просто представили юношу с длинными волосами, которые были убраны в хвост. Я видел его чуть ли не каждый день на любом спектакле, не заметить его было просто невозможно, он ходил в театр еще чаще, чем я! Дмитрий Черняков действительно был в те времена важной частью театрального сообщества, но как зритель и друг всех деятелей театра. Кто бы мог тогда подумать, что через каких-нибудь пять лет он уже сам будет будоражить умы журналистов, слушателей, театральных экспертов. И если благодарить жизнь за важные пересечения, то эта встреча в прокуренном по законам того времени Художественном театре стала одной из самых значимых для меня.

С момента оперного дебюта Дмитрия Чернякова в Новосибирске двадцать лет назад и до сегодняшнего дня я стараюсь не пропускать новых спектаклей этого режиссера, где бы они ни проходили. А география его постановок с каж-

дым годом только расширяется. Кроме Москвы и Санкт-Петербурга, спектакли его шли в театрах Берлина, Мюнхена, Гамбурга, Копенгагена, Амстердама, Брюсселя, Лондона, Парижа, Лиона, Экс-ан-Прованса, Милана, Цюриха, Мадрида, Торонто и Нью-Йорка. Почти тридцать городов и больше тридцати спектаклей, если считать не переносы постановок из театра в театр, а новые полноценные версии таких спектаклей, как «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Римского-Корсакова, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и «Тристан и Изольда» Вагнера. Хотя мы все прекрасно понимаем, что любой спектакль на новой сцене, с новыми оркестром и хором требует от режиссера и нового подхода. А если так, то таких постановок в багаже Дмитрия Чернякова за двадцать лет было больше сорока.

Когда все только начиналось – в Новосибирске и в первом его международном проекте, «Борисе Годунове» в Берлине, я был практически единственный, кто приезжал из Москвы посмотреть премьерные спектакли. Сегодня у Дмитрия Чернякова огромный фан-клуб, который путешествует за ним по миру организованно и является свидетелем его международных триумфов. Да и сам Митя, как называют его все и в любой стране мира, сегодня международная звезда, лауреат премий имени К. С. Станиславского и «Триумф», «оперного Оскара» Opera Award в Лондоне, итальянской премии Франко Аббьятти, испанской Premios Liricos Teatro Campromor, семи национальных театральных премий «Золотая маска»

и многих других.

В сегодняшней России его спектакли почти не идут. Но пока Черняков будет выпускать спектакли где-нибудь, интерес к нему не будет ослабевать. Именно поэтому я решил написать эту книгу, ведь число интересующихся его творчеством зрителей в России не только не уменьшается, но благодаря трансляциям в кино и на телевидении, а также развитой туристической инфраструктуре с каждым годом только растет. Мне не хотелось превращать этот труд в театроведческий доклад, поэтому я выбрал более свободную форму изложения материала, в которой мои впечатления от спектаклей и встреч с режиссером должны передать всю мою любовь к его творчеству. Мне кажется, что книга эта может быть интересна как «профессиональным» зрителям, специалистам в оперном театре, так и тем, кто только хочет разобраться в законах, по которым сегодня существует этот театр. С другой стороны, ее можно использовать и как отправную точку для изучения творчества режиссера, просмотра его спектаклей, многие из которых (и я делаю акцент в этой работе на них) выпущены сегодня официальными релизами на DVD и Blue-Ray.

Обычно подобные книги выходят в тот момент, когда ее герой находится в творческой и человеческой старости. Автору кажется важным сделать это именно сейчас, когда Дмитрий Черняков достиг абсолютного пика в своем творчестве и ему еще рано подводить итоги. Но сделал он так много

в свои неполные 48 лет, 5 результаты его трудов столь впечатляющие, что стоит уже сегодня описать то большое количество спектаклей, поставленных им на самых престижных сценах мира.

На сегодняшний день о режиссере написана только одна глава в книге Натальи Якубовой «Театр эпохи перемен» (НЛО, 2011 год). Так что это издание в какой-то мере восполняет пробел в вопросе исследования творчества крупнейшего оперного режиссера наших дней. И, возможно, станет толчком для дальнейшей систематизации и осмысления разных граней таланта этого одаренного художника. Автор отдает себе отчет в том, что эта попытка создать летопись творчества одного из самых значительных на сегодня режиссеров мирового музыкального театра кому-то может показаться недостаточно убедительной и предвзятой. Уверен, что в скором времени творчество режиссера Дмитрия Чернякова неоднократно станет предметом искусствоведческих исследований.

Сегодня мы наблюдаем удивительную ситуацию. Любой спектакль Дмитрия Чернякова ругают и хвалят за одно и то же. Все зависит исключительно от того, насколько открыт критик или зритель его творчеству. На взгляд автора, именно это свидетельствует о том, что Черняков сегодня едва ли не единственный мастер оперно-театрального мира. Но те, кто рад, что режиссер затрагивает самые тонкие струны их души (как бы высокопарно и пафосно это ни звучало), получают

настоящее удовольствие от его спектаклей. Другие же, и это тоже очевидно, пугаются тех эмоций, которые весьма умело в них самих вызывает режиссер. Эти «напуганные» зрители и критики стараются компенсировать свою ранимость и обвиняют Чернякова в «надругательстве над классическими шедеврами» и даже желаний «уничтожить» их.

Все это только свидетельствует о том, что Черняков находится на правильном пути и сделанное им за двадцать лет на оперной сцене сегодня уже невозможно переоценить. Без него русская, а теперь и мировая опера выглядели бы совершенно иначе. Эта книга рассказывает о том, чем были заполнены эти минувшие двадцать лет в жизни режиссера и мирового оперного театра. В этом смысле она содержит многие бесценные свидетельства, которых вы не сможете найти в периодической печати и другой литературе об этом временном отрезке, даже если такие книги когда-нибудь появятся в будущем.

В книге вы найдете как мои эссе о творчестве режиссера и его отдельных спектаклях, так и воспоминания оперных артистов о работе с ним. Почти все эссе написаны о спектаклях, которые можно увидеть в официальных релизах ведущих записывающих компаний. Включены в эту книгу и мои статьи разных лет, которые передают в принципе атмосферу того времени. В качестве справочного дополнения можно рассматривать и полный список оперных постановок Дмитрия Чернякова, осуществленных на момент издания книги.

# Герой оперного времени

Прошло почти два десятилетия нового века, а баталии по поводу режиссерского осмысления оперы не только не утихают, но даже разгораются с новой силой. В тот момент, когда Дмитрий Черняков только делал первые шаги на этом поприще, все мы мечтали о светлом будущем российского оперного театра. В переломные для нашей истории годы мы хотели видеть на нашей оперной сцене спектакли современные и, как теперь принято говорить, продвинутые. В замшелых постановках любого оперного театра страны, в этих костюмированных концертах нам чудилось главное зло, которое мешает России оперной освободиться от оков традиций и стать частью мирового музыкально-театрального мейнстрима. Тогда нам в голову не могло прийти, что через небольшой период времени публика вновь начнет кричать: «Верните старые постановки!» В начале девяностых мы только на ура воспринимали уход хореографа Юрия Григоровича и дирижера Александра Лазарева из Большого театра, становились постоянными пассажирами Октябрьской железной дороги, ведь в Петербурге уже начиналась «эра Гергиева», а начиналась она прекрасно. Мировой оперный театр прошел путь модернизации уже за 15–20 лет до этого, а мы хотели проскочить его мгновенно. Надо признать, что в тот момент уже сформировалась прослойка режиссе-

ров, которые готовы были воспринимать оперный театр не только как место точного соответствия декораций и костюмов историческим реалиям. Юрий Александров, Александр Петров, Александр Титель, Дмитрий Белов, Георгий Исаакян, Дмитрий Бертман и другие создавали среду, в которой должен был прорасти талант Чернякова-режиссера.

В те годы, конечно же, мы мечтали о театре нереалистичном, лишенном ложных условностей исторической драмы, призванном только обслуживать музыку и певцов. Нашим богом был Боб Уилсон, формалист до мозга костей, формировавший новый театр – театр художника. В нем визуальные эффекты и статуарные позы были важнее пустых мизансцен, размахивающих руками солистов, бессмысленно блуждающего по сцене хора. Да и вообще: больше всего мы ценили в то время яркие концепции и неожиданные решения, а еще – отсутствие «швов» в спектакле, когда режиссеры придумывали новый на сто процентов мир, без обидных помарок и явных допущений. Помню, как на Зальцбургском фестивале нас потряс спектакль Мартина Кушея. В его постановке моцартовского «Дон Жуана» участвовали дирижер Николаус Арнонкур, выдающийся баритон Томас Хэмпсон и совсем юная Анна Нетребко. Мы часами ходили по зальцбургским улочкам, вновь и вновь переживая то, что происходило с моцартовскими персонажами в спектакле Кушея.

Театр Дмитрий Чернякова родился в тот момент, когда русская опера быстро насытилась тем, что пришло на сме-

ну социалистическому реализму. Буквально десятка лет хватило на то, чтобы публика поняла: просто прямой перенос сюжета в наши дни, увлечение бытовыми параллелями прошлого и настоящего без попытки найти новые смыслы никому не интересны. Мало просто одеть героев в шинели и дать им в руки автоматы, надо еще понимать, зачем они им и как они выглядят в современных одеждах. Наш герой появился в самый правильный момент, когда публика уже изнемогала от одинаковых постановок, скажем, решенных как фильмы послевоенного кино Италии белькантовых опер, или от натурализма половых актов на сцене, чем баловался тогда сегодняшний традиционалист Дмитрий Бертман.

Здесь хочется привести слова философа Александра Филиппова, который справедливо замечает в нашей культурной жизни следующее: «Способность современного искусства развязать человеческое воображение, заставить его видеть, творить, фантазировать по-другому – это такая вещь, без которой любая страна в конце концов умирает. Именно непопулярное, не народное, не несущее ничего утешительного и не укрепляющее солидарность должно быть поддержано как публичное, потому что это сложным образом влияет на состояние общества в целом. Как есть живая традиция, так есть живой модерн, ставящий на ней крест, и эта борьба благотворна для зрителя» (Republic.ru).

За минувшие двадцать лет наше общество пришло к интерпретации творчества режиссера Дмитрия Чернякова

именно как «не народного, не несущего ничего утешительного и не укрепляющего солидарность», но даже сам факт отторжения этого актуального творчества обывателем говорит о состоянии этого общества.

Что меня всегда привлекало в Чернякове, так это его абсолютно серьезное отношение к театру. Я встречал немало дирижеров и режиссеров, которые относились к своей профессии как ремесленники, и разве можно их за это винить? В наше время, когда окружающий нас мир так напоминает бесконечный и безумный спектакль, встреча с художниками, которые по-настоящему «живут» театром, большая редкость.

Многие поклонники классической режиссуры обвиняют сегодня Чернякова в злонамеренном разрушении оперы, особенно русской. Но это настолько далеко от истины! Даже трудно представить, насколько этот человек постоянно находится в поиске истинных смыслов или подтверждения в окружающем нас мире всех архетипических сюжетов, типов, которыми наполнены классические оперные шедевры. А сколько лет режиссеры беспокоились лишь о соответствии историческим декорациям и авторским ремаркам, пропуская столь важные психологические составляющие? Все это привело в нашей стране к утрате зрительского интереса к опере как действенному жанру, все, что сегодня массовый зритель прощает театру драматическому, до сих пор вызывает у него ярость в опере. Поход в оперу до сих пор рассмат-

ривается как некий детский утренник: там будут красивые костюмы и легкая музыка. И сталкиваясь сегодня с театром абсолютно режиссерским, а именно режиссеры сегодня короли оперы, публика в основном пугается возможности задуматься или сопереживать.

Театр Чернякова – это всегда эмоциональный взрыв, именно поэтому самый громкий театральный скандал всей постсоветской эпохи связан с его спектаклем. Именно на «Руслане и Людмиле» Глинки в открывшемся после длительной реконструкции Большом театре публика открыто протестовала против человека, который пытался вызвать у них нормальные человеческие эмоции, вывести их из зоны обывательского комфорта и заставить задуматься о судьбе оперных героев как о судьбе близких им людей.

Много лет анализируя оперную режиссуру как явление мировой культуры, я, вместе со многими исследователями, пытаюсь понять, где проходит граница режиссерской интерпретации и каковы критерии качественной постановки, что отличает ее от театральной графомании? Лично для меня таким критерием остается талант постановщика, его умение заглянуть за кулисы классического сочинения, открыть в нем неожиданные стороны, едва уловимые внутренние связи, незамеченные психологические черты или неожиданные повороты сюжетных коллизий. Мы знаем и любим многие оперы, у всех, конечно, свои пристрастия. Но для меня каждый поход в театр на любое знакомое оперное название, мно-

го раз слышанное живьем или на затертых пластинках, это предвосхищение неожиданного. А вдруг именно сегодня театральная команда наконец откроет для меня и всех зрителей в зале такие существенные детали, которые я до сих пор не замечал?

В какой-то мере мы все время ждем от театра поиска новых смыслов, а не подтверждение соответствия спектакля давно устаревшим и измочаленным канонам. Сегодня мы все время забываем, что раньше, когда все в опере было традиционно и соответствовало историческому контексту сюжета, тоже было много неталантливых спектаклей, глупых режиссеров, безвкусных сценографов, фальшивых певцов. Талант всегда был редкостью, а уж талант оперного режиссера – большой редкостью даже на всем бескрайнем пространстве Советского Союза. Людей, чьи спектакли сегодня признаются шедеврами на века, и у нас, и в Европе можно пересчитать по пальцам.

За границами нашей страны оперный театр перестал быть концертным исполнением в костюмах намного раньше. Мы, выросшие в едином стилистическом пространстве, с господствующим реалистичным стилем, поверить не могли, когда на кассетах и в гастрольных спектаклях постперестроечного периода на нас обрушился другой театр. До этого всем нам казалось, что лучше нет на свете Большого. (Именно так сейчас многим кажется, что незачем уезжать из Питера, где работает огромный завод клонированных сцен Мариинского

театра!) Поэтому неудивительно, что юный Дмитрий Черныков, выросший в нормальной московской интеллигентной семье инженеров, в которой никто и никогда не помышлял о театральной карьере, устроился на работу в Большой театр осветителем и бегал слушать, как Тамара Милашкина поет *Miserere* в «Трубадуре» Верди.

Опера начинается с прекрасных голосов, в этом ее прелесть и ее главная проблема, ведь в жизни только сумасшедшие могут петь в моменты смерти или объяснения в любви, ярости или принятия решения о суициде. Мне кажется, что именно это сумасшествие оперного искусства чаще всего отталкивает людей от него, ведь уже в конце XX века все мы стали более требовательны к музыкальному театру. Посмотрите, как расцвел эйджизм на оперной сцене, еще каких-нибудь двадцать лет назад никого не смущало, что чахоточная героиня «Травиаты» Верди не помещается на кушетке. Всем сегодня хочется видеть на сцене молодых и красивых героинь и их возлюбленных, и это в искусстве, в котором часто артисты достигают творческой зрелости в тот момент, когда им надо изображать на сцене собственных детей! Опера не может жить в изоляции, на нее оказывают влияние и стилистика популярной музыки с насыщенным клиповым мышлением, и доведенное до уровня невероятных чудес полуконьютерное кино, и резко возросший во всем мире интерес к абстрактному современному искусству. Трудно было бы даже представить, что сегодня опера оставалась такой, какой

она была после войны, или даже в недалекие восьмидесятые годы XX столетия.

Почти сто лет назад великий мыслитель Густав Шпет написал работу «Театр как искусство», где настаивал на том, что единственная проблема театра – это твердолобый, прямолинейный, бытовой реализм. Думаю, что Дмитрий Черняков понял это одним из первых на нашей оперной сцене, несмотря на свой тогда совсем юный возраст. Начиная с его первой оперной постановки и до сего дня, он всегда видит свою задачу в том, чтобы заново открыть для зрителя любимую им оперу. В тот момент, когда режиссер начинает работать над любым оперным сочинением, он слушает его настолько внимательно, что и правда умудряется открыть в нем нечто новое. Если вы прочтете мои размышления о любом спектакле, описанном в этой книге, то убедитесь, что смысловые золотники, найденные режиссером, меняют не только наше представление о конкретной опере, но и делают его полноценным соавтором композитора и либреттиста. Очень часто сюжетные трансформации, на которые Черняков большой мастер, вдруг неожиданно начинают играть на общую идею сочинения, что приводит к достижению поставленных композитором целей.

Как это у него получается? Вряд ли существует ответ на этот вопрос даже у него самого. Если вы возьмете любое из его интервью, то никогда не обнаружите там ни самолюбования, ни готовых рецептов. Думаю, что это врожденные ка-

чества, как и его удивительное чувство формы и гармонии, выражающееся в декорациях спектаклей, которые он придумывает тоже сам. Вот это уже абсолютный феномен, вызывающий зависть у отдельных театральных художников. Ведь они учились многие годы своему ремеслу, а тут какой-то выскочка-режиссер, закончивший вовсе не сценографический факультет театрального института, сам делает полноценные декорации для своих постановок. Мы привыкли к тому, что театр художника, того же Боба Уилсона, сегодня распространное явление. Немало сценографов стали сами ставить, и тут на ум в первую очередь приходят имена Франко Дзеффирелли или Ахима Фрайера. А вот случаев, когда режиссер стал создавать декорации для воплощения своих идей, я не припомню. Но Черняков начинал как самый настоящий сценограф, даже оформил вагнеровского «Летучего голландца» в Перми (об этом читайте подробно в воспоминаниях режиссера Георгия Исаакяна).

Сегодня, когда его спектакли получают премии в том числе и за сценографию, оказывается, что самоучка превратился в профессионала. И хотя он получил режиссерское образование, мне кажется, что его не могли научить в ГИТИСе тому, что он творит на сцене. Это скорее результат интуитивных процессов, сложной рефлексии, работы над собой. А вот, что он сам говорит: «Я немного учился в архитектурном институте, перед тем – на подготовительных курсах, вот и все. Художником я себя не считаю. Со многими театральными

ми художниками я дружу, но не как их коллега, принадлежащий их прекрасному сонму. Я не могу сесть с ними на одну скамью, и то, что я делаю декорации к своим спектаклям, – это не сценография, а часть моей режиссуры» («Петербургский театральный журнал»).

Дмитрий Черняков как режиссер полностью принадлежит эпохе постдраматического театра. Хотя в опере, конечно, не убежать от театра реалистичного. Но ему удастся найти невероятный сплав, все время скользить по границе этих параллельных по театральному мышлению вселенных. Если в чем и можно было бы обвинить его при желании, так это не в избыточном радикализме, а в невероятном психологизме. И в этом смысле он больше наследник Константина Станиславского и Бориса Покровского. Стоит вспомнить, что в общем-то, великий создатель театральной системы в опере так и не преуспел, поскольку механический перенос принципов его открытия из театра драматического в театр музыкальный не бы столь плодотворным. И здесь как раз заметный след оставили те, кто придерживался отличных от Станиславского принципов – от Всеволода Мейерхольда до Гордона Крэга.

Для героя этой книги важна «история». Работа с людьми начинается в тот момент, когда в его голове рождена такая полностью правдивая и абсолютно реалистичная «история». Хотя она может и отличаться в мелочах от того, что сочинили автор либретто и композитор. Поэтому его спектакли – достижения нашей эпохи, когда лицедейство на сцене, изоб-

ражение одними людьми других уже становится практически неприличным.

Следующий шаг – это невероятно правдивое обоснование всему, что произойдет в его истории. Черняков прекрасно понимает, что любая зазубрина или шероховатость в любом из аспектов такой истории становится камнем преткновения для зрителя, который мгновенно потеряет доверие к режиссеру. Подобные сюжеты мы наблюдаем каждый день, когда великие, знаменитые или совсем простые режиссеры придумывают концепции, в которых ничего не сходится. И это полная катастрофа для людей, которые уже отказали опере в ее условности.

Такой тщательной проработки, как у Чернякова, я сегодня мало у кого встречал в опере, даже абсолютные звезды мировой режиссуры, Кшиштоф Варликовский, например, грешат несовпадениями и поверхностным отношением к музыке. Если уж нужен положительный пример, то я бы вспомнил Кэти Митчелл, которая создает очень жесткие конструкции, в которых все продумано до мелочей. В этом смысле они с Черняковым абсолютно совпадают во взгляде на оперную режиссуру. Если задуматься, то много точек соприкосновения мы можем найти у Чернякова и Кристофа Марталера, чей стиль в театре зачастую называют «магическим реализмом». Причем надо заметить, что и здесь мы вспоминаем людей, которые регулярно творят на оперной территории, но их оперная карьера все же малая часть их призва-

ния режиссеров драматического театра. Если начать исследовать художников, специализирующихся на опере, то нас и вовсе постигнет разочарование. Сегодня опера потихоньку превращается в конвейер костюмированных шоу, и у режиссеров просто нет времени все тщательно продумывать.

Одной из особенностей Дмитрия Чернякова было нежелание встраиваться изначально в этот конвейер. Многие годы, да и сейчас тоже, он отстаивает свое право нарушать дедлайны, если от этого спектакли получатся только лучше. Ему ничего не стоит поменять многое в спектакле после какой-то технологической точки невозврата в процессе выпуска декораций. И хотя оперный театр сегодня находится в жестких рамках практически заводского планирования, самые знаменитые интенданты и директора оперных театров готовы с ним соглашаться. В первую очередь потому, что он доказал состоятельность своих самых неожиданных решений. Только один продукт сегодня в цене, именно за него оперные администраторы готовы платить любую цену. Продукт этот – не оперные голоса, не звезды оркестровых ям, а только лишь самобытные, оригинальные, эксклюзивные спектакли, о которых будут спорить, но которые обязательно будут признаны художественным событием в жизни любого театра, города, страны.

И за Чернякова сегодня эти люди ведут реальную борьбу. Его заваливают предложениями, ему помогают всеми силами, его – нарушителя сроков сдачи театральных макетов –

терпят, его порой защищают от дирижеров, которые считают постановщиков своими врагами. Среди тех, кто создавал и создает ему условия для творчества – весь цвет мирового оперного интендантства: Жерар Мортье, Даниель Баренбойм, Стефан Лисснер, Николаус Бахлер, Бернар Фукруль, Питер Гелб.

Жерар Мортье и Даниель Баренбойм сыграли особую роль в судьбе нашего героя. Именно они вознесли его на вершину оперного Олимпа, заставили поверить в свои силы, заразили весь мир своей любовью к его постановкам. Настоящим интендантам интересно в нем все, даже ежедневный процесс рождения спектакля. Питер Гелб, к примеру, на время постановки «Князя Игоря» Бородина установил мобильный офис прямо в зале Метрополитен-оперы в Нью-Йорке, чтобы не упустить ничего из повседневной работы режиссера над спектаклем. Один лишь раз за все двадцать лет Черняков не выпустил спектакль, это была опера «Фиделио», которая должна была быть поставлена им на сцене театра Ан-дер-Вин. Именно здесь двести лет назад прошла мировая премьера единственного оперного опуса Бетховена. Но отменивший спектакль Маркус Хинтерхойзер, интендант Венского фестиваля, а ныне руководитель фестиваля в Зальцбурге, недавно признался, что жалеет об этом и очень надеется в будущем на сотрудничество с Дмитрием Черняковым.

Что важно в любом его спектакле? Во-первых, это умение обращаться со временем. Оперный темпо-ритм всегда явля-

ется тормозящим для театра фактором. Действие развивается в речитативной части, а когда начинается ария или ансамбль – как правило, замирает. Композитор передает в этот момент внутреннее состояния героя.

А если уж вспомнить, что в итальянском оперном каноне почти любая ария состоит из речитатива, медленной части (каватины) и быстрой (кабалетты), то на финальной кульминационной ноте «театр» и вовсе умирает. Практически в любом своем опусе режиссер находит правильные мотивировки, разумные мизансцены, действие не замирает ни на минуту, даже если никто не двигается. Во-вторых, мы знаем сегодня очень мало столь музыкальных режиссеров. В опере сегодня работает огромное количество людей, не знакомых с нотной грамотой. Хорошо это или плохо? Однозначного ответа нет, большое количество прекрасных спектаклей создано режиссерами, которые не изучали полифонию. Иногда, как мы знаем и на примере нашего героя, интуитивное режиссерское чутье оказывается намного важнее, чем диплом об окончании консерватории. У Чернякова есть не только умение читать партитуры, но и понимание потенциала музыкальной драматургии. Ведь понятие это сегодня широко поощается на страницах музыковедческих изданий, но объяснить, что это такое, сегодняшнему зрителю на пальцах никто не может.

Черняков умудряется сделать это действенным средством для достижения театральных целей. Распахнувшееся от по-

рыва ветра окно в сцене письма Татьяны в «Онегине» в момент крещендо делают убедительней бурю чувств в душе героини Пушкина-Чайковского. Это совсем простой пример. А если говорить глобально о том же «Онегине», то впервые в постановке Чернякова воплощено на сцене то, о чем многие годы только писали: близость, в том числе музыкальная, образов Татьяны и Ленского. Думаю, еще много примеров вы найдете в этой работе.

Почему книгу о Чернякове еще не выпустили ни у нас, ни на Западе? Ведь с того момента, как он стал театральным хедлайнером, прошло уже больше десяти лет. В Европе такие книжки про артистов пекут как пирожки. Через пару лет после взлета Анны Нетребко в Германии были выпущены уже две ее биографии. Ответ очень прост. В первую очередь потому, что сам режиссер не хочет этого, и в позерстве его трудно обвинить, он так видит ситуацию. Поэтому он не готов встречаться и наговаривать любую информацию про себя. Кроме этой банальной причины, есть и другая. Ведь, кроме биографии, уже пора бы театроведам взяться за перо. Но тут дело обстоит еще сложнее. Творчество Чернякова не вписывается ни в одну из принятых к восхвалению театроведческих схем. С позиции театра постдраматического он практически консерватор, с позиции реалистического театра – он отчаянный ниспровергатель классических образцов театра оперного. Именно поэтому и здесь царит молчание. Я хочу в этой книге представить малоизвестные биографи-

ческие данные с рассказом о его спектаклях, ведь жизнь режиссера Дмитрия Чернякова – это только театр. И ничего больше...

Черняков – явление настолько самобытное, что все классификации по отношению к его спектаклям просто невозможны. Мы никогда не узнаем, было ли это так, но мне почему-то кажется, что в свое время именно такой эффект разорвавшейся посреди оперной рутины бомбы произвело появление молодого Бориса Покровского. Он стал безоговорочным авторитетом, а в конце жизни – настоящей иконой и критиков, и зрителей. Хотя, конечно же, в последние десятилетия он и сам стал частью театральной рутины. Но иногда какие-то всплески былой театральной парадоксальности мы все же замечали, вспомним хотя бы его «Младу» Римского-Корсакова в Большом театре. Возможно, Черняков сегодня единственный наследник именно этой традиции, хотя совсем другие режиссеры записывают себя в список верных учеников. Черняков вообще не любит деклараций и программных заявлений. Он работает на износ, и каждый его персонаж, даже самый маленький, в принципе мог бы оказаться в том же виде и в спектакле Покровского.

Все спектакли Чернякова не похожи друг на друга. Даже если он использует стабильную режиссерскую лексику (обеденные столы или куртки-«алюски»), вы все равно никогда не сможете предугадать, что увидите в спектакле, на который купили билет. Это очень раздражает публику, которая

любит постановщиков со стабильной сценической лексикой и логикой действия. Поэтому относительный успех в массах опероманов имеют такие режиссеры, как Александр Титель или Дмитрий Бертман.

В последние годы Черняков стал работать еще свободнее, в его последних западных спектаклях («Лулу», «Парсифаль», «Снегурочка», «Кармен») чувствуется, что режиссер перешел на следующий уровень отношений с постановочным материалом, что он уже навсегда отказался от интерпретации музыкального материала как череды драматических конфликтов на сцене. В лучших своих спектаклях со своей командой актеров Черняков достигает невиданного на оперной сцене уровня: как опытный психоаналитик он отыскивает во внутреннем мире своих певцов (которые чаще всего просто докладывают вокальный материал, что уж тут греха таить) внезапные и неожиданные пересечения с психическим состоянием оперных героев. Таким образом, от конфликтов внешних и ситуативных, которыми грешат оперные либретто, он переходит к конфликтам внутренним. Проницательность режиссера порой помогает ему вынимать из актеров, занятых в его спектаклях, неожиданные качества, то, о чем они и сами не догадывались. Поэтому и актеры многие в его спектаклях находят новые амплуа. Скажем, никто до Чернякова не догадался, что Виолета Урмана, серьезная звезда мировой оперы, может быть печальной клоунессой в духе Джульетты Мазины. В таких режиссерских находках

рождаются уникальные работы, в которых актерская индивидуальность играет такую же важную роль, как и вокальное мастерство.

Спектакли Чернякова сегодня часто переносят из театра в театр, но он всегда настаивает на том, чтобы каждая новая постановка была с прежним актерским составом. И невозможно себе представить сегодня «Князя Игоря» без Ильдара Абдразакова, «Игрока» без Кристины Ополэйс, «Макбета» без Виолеты Урмана. Поэтому даже мой любимый «Евгений Онегин» в Большом театре только проиграл, когда туда сам режиссер ввел новый состав более молодых певцов. Спектакль этот, рожденный для одних актеров, выполненный как штучное ювелирное изделие с учетом психологии одних певцов, увы, не смог возродиться от механического ввода других. Мне кажется, что в этом уникальность режиссерского почерка Чернякова, его взаимоотношений с музыкой, либретто, пространством, людьми, занятыми в спектакле. Поэтому в его спектаклях нередко настоящие актерские шедевры, который запоминаются на всю жизнь.

Вспоминаются Бо Сковхус в финале «Дон Жуана» Моцарта, умирающий от инфаркта главный герой, или Майкл Фабиано в «Кармен», который оставляет свою возлюбленную-«табачницу» в живых, но переживает встречу с ней намного тяжелее, чем в оригинале у Бизе. Незабываема Диана Дамрау – умирающая на полу своего некогда шикарного дома Виолетта Валери из «Травиаты». Кем их можно было

бы заменить, каких артистов, говоря театральным языком, «ввести» в эти спектакли? Хотя попытки такие и были, в частности с «Дон Жуаном», и мы видели одну из них на сцене Большого театра. Видел я и ввод новой исполнительницы партии Амелии в мюнхенском спектакле «Симон Бокканегра». Но результат этих переносов не удовлетворил никого, в том числе и самого режиссера. После растиражированного «Дон Жуана» он принял решение никогда не делать бесчисленное количество переносов своих спектаклей. И строго его сейчас придерживается. Состав, так тщательно подобранный им для самого первого показа, должен повторяться, эти артисты врастают в самую суть действия не меньше, чем декорации, костюмы и свет. И здесь не помешает вспомнить его дружную команду соавторов и высочайших профессионалов: ассистента Екатерину Моченову, художника по костюмам Елену Зайцеву, художника по свету Глеба Фильштинского.

Спектакли Черняков не могут идти в репертуарных театрах. В такой системе проката у любого спектакля в какой-то момент наступает усталость. Тем, кому положено следить за точностью мизансцен, уже кажется, что ничего страшного не произойдет, если тенор и сопрано немного отклонятся от авторского замысла. А сами артисты не всегда видят и могут честно оценить себя со стороны, и уж точно больше обращают внимание на вокальную сторону роли. Спектакли Чернякова не терпят фальши, здесь нельзя криво собрать деко-

рации или плохо зашпаклевать швы на них. В них нельзя выполнять мизансцены вместо того, чтобы проживать роль. Наконец, в них нельзя ввести нового артиста накануне спектакля, как это часто делается в наших театрах. Сегодня его спектакли не идут в России не только потому, что директора театров боятся повторения скандала с «Русланом и Людмилой» Глинки в Большом. Ни один из театров не может обеспечить качественный технический выпуск и прокат новых спектаклей Чернякова, который каждый раз становится вызовом административной машине наших театров (а это я знаю на своем опыте), техническим службам и актерским коллективам. А то отвратительное состояние, в котором иногда показывают его спектакли в Мариинском театре, это еще раз доказывает.

Но что можно выделить в любом спектакле Чернякова в качестве творческих лейтмотивов? Ведь именно эти повторяющиеся темы, образы, символы делают спектакли эти притягательными для большинства зрителей, заставляют нас отождествлять себя с актерами-певцами на сцене, переживать вместе с ними, думать о них, как о людях своего ближнего круга.

*Потерянный рай детства.* Уютное замкнутое пространство, дающее практически детское ощущение защищенности, знакомо каждому из нас. От маленькой, теряющейся на большой сцене хибары из «Китежа» или «Диалога кармелиток» до разросшегося во всю сценическую ширь театраль-

го павильона в «Евгении Онегине», «Травиате», «Игроке», «Дон Жуане», «Макбете». Мой дом – моя крепость. Знакомо нам, знакомо и героям опер, которые в первую очередь простые люди, а уже потом правители, цари, литературные персонажи. Только в кругу семьи и милых домашних привычек они чувствуют себя защищенными. Но жизнь выталкивает их в мир открытого пространства, туда, где их ждут горе и беды. Открытое пространства, как знаменитое маковое поле из «Князя Игоря», может быть волнующе прекрасным, но всегда несет разочарование и боль.

*Ускользящий мир прошлого.* Если приглядеться внимательно, то большинство спектаклей Чернякова – не про время, когда создавались главные оперные шедевры. Но и не про день сегодняшней. Как правило, между происходящим на сцене и зрительным залом существует временная дистанция, когда в десять, а когда и в тридцать лет. Вместе с прошлым ускользает и способность людей к любви, она тоже остается только лишь воспоминанием. Героев своих постановок Черняков очень часто лишает свадебного хеппи-энда, ему вообще неинтересны оперы со сладкими и сказочными сюжетами. Вспомним хотя бы «Руслана и Людмилу» Глинки в Большом театре, опера эта была решена целиком как состязание двух людей: Финна, верящего в любовь, и Наины, в ней навсегда разочаровавшейся. Неспособность современного человека к настоящим сильным чувствам, разочарование в романтической наполненности людских отношений –

одна из главных тем в творчестве режиссера. И символом потерянной любви зачастую становится обеденный стол, прочный символ семейных ценностей, который водружается на обломках бывшего счастья ради сохранения хотя бы внешних его признаков. А если герои оказались во внешней, всегда враждебной среде, их успокаивает простой уличный фонарь, свет которого они так часто разглядывали из своего «комнатного» заточения. Этот луч яркого света посреди тьмы и тумана окружающего мира впервые появился в «Похождениях повесы» Большого театра, потом был увековечен в «Макбете».

Ну, и конечно, *герои спектаклей, которых сегодня принято называть аутистами*. Режиссер настаивает на том, что каждый человек по обе стороны рампы – личность, которой меньше всего необходимо одобрение социума. Любимые герои Чернякова – это те, кто и вовсе ушел во внутреннюю эмиграцию. Они отказываются, как и он сам, жить по законам среды, которая всячески демонстрирует пиррову победу «успешных» членов общества. Сам наш герой интервью дает редко, говорит только о своей работе, категорически сторонится телевидения.

Для Дмитрия Чернякова важны те, кто в этом мире торжествующего гламура и внешних эффектов не забывает о внутреннем содержании, а потому плывут против течения. Вспомним о Ленском и Татьяне из «Онегина». Они загадка не только для соседей, но даже для сестры Татьяны!

Или о Симоне Бокканегре, достигшем вершины власти, но продолжающим жить прошлыми ошибками и старой болью. Там, где авторы опер пытались даже прямолинейно осудить любое инакомыслие («Дон Жуан»), режиссер ищет причины, которые завели героя во внутреннюю эмиграцию. И часто ему удается обнаружить эти причины и сделать даже отрицательных героев понятными зрителям. Значит, уже невозможно не мучиться вместе с ними, одинокими, проклятыми, несчастными. Любовь режиссера к своим героям, попытка в каждом из них найти то, за что их можно любить, и есть причины его успеха.

Нельзя забывать, что во всех своих спектаклях Черняков выступает и в роли сценографа, а также работает и над костюмами вместе со своими соавторами. Поэтому режиссерская концепция неразрывно сливается со сценическим решением, пожалуй, и здесь вы не найдете швов, который так часто видны, когда режиссеры работают с разными сценографами. От драматических конфликтов старой оперной режиссуры он уходит, чтобы зачастую показать нам переживания еще и как череду пространственных изменений. Это и любимые им блочные соты многоквартирных домов, в каждой ячейке которых протекает своя жизнь. А герои, как заправские агорафобы, сталкиваются с неприятностями, только лишь выбравшись на всю ширину сцены. Так было в «Хованщине» Мусоргского (где к тому же была показана частная жизнь существующих только в пересказе других персонажей

царевны Софьи и царевича Петра), и в «Воццеке» Берга, и в «Игроке» Прокофьева. Но иногда замкнутость пространства оказывала особое влияние на героев спектаклей, как в «Трубадуре» Верди. В этой постановке все персонажи заключены в единое пространство от начала до конца спектакля, и им ничего другого не остается, как остро переживать настоящую семейную драму, в которой все чувства оголены до предела.

Как справедливо отмечают артисты, работавшие с Черняковым, он всегда досконально знает партитуру, над которой работает. Готовясь к постановкам, он слушает множество разных записей и еще до начала репетиций может прочесть лекцию о том, как трансформировалось представление о той или иной опере в зависимости от времени, кто из великих дирижеров еще и сто лет назад позволял себе купюры в музыке, насколько они оправданы и актуальны сегодня. Его слишком часто обвиняют в том, что он идет «против музыки», но на самом деле это совершенно не так. Обычно так говорят и пишут зрители и критики, которые как раз никогда не погружались глубоко в проблемы интерпретации того или иного оперного шедевра. Если бы в нашей традиции существовали публичные выступления режиссеров, то я уверен, каждого из своих критиков Черняков заткнул бы за пояс. Просто потому, что, возможно, никто в мире не знает про оперу больше, чем он, когда собирается дать этой опере новую жизнь на сцене. В чем с ним всегда можно согласиться?

В том, что театр, безусловно, не место, в котором мы должны проверять, насколько та или иная постановка подходит под шаблон предыдущих исторических эпох. Под любой шаблон. Это только убивает оперу и превращает ее в мертвое музейное искусство.

Приведу его собственные слова: «Опера – это не театр кабуки, где зритель получает не какой-то эмоциональный ожог от спектакля, а следит за тем, как правильно исполняется ритуал, принятый из века в век... Вот, например, говорят: смотрел я тут „Хованщину“ – не было тогда таких костюмов! Но в партитуре не зашифрован крой костюмов. Оперные партитуры – это поток эмоций. И если я правильно понимаю, нужно сделать так, чтобы сидящий в зале человек воспринимал оперу не как театр кабуки, то есть как часть культурной повинности, а добиться того, чтобы он хоть на секунду почувствовал, что все это каким-то образом имеет к нему непосредственное отношение. И отнесся к этому всерьез. В принципе, отношение к традиционной опере в России – это не отношение всерьез, это отношение со скидкой. Я уверен, что те, кто на представлениях моей „Аиды“ не наливаются изначально кровью, а пытаются смотреть ее непредвзято, в определенные моменты понимают, что это не просто придуманная, элегантная, хорошо сконструированная поделка, а что-то, что их задевает по-человечески» (журнал «Критическая масса», 2006 год).

Еще больше уважения вызывает тот факт, что принципы

своего творчества Черняков выработал в самом начале своей карьеры и строго следует им с тех пор. Возможно, именно это позволило ему стать одной из самых заметных фигур мирового оперного театра и самым успешным русским режиссером в мире. Он уверяет, что семьдесят процентов работы над спектаклем – это исследования, которые он проводит задолго до начала репетиций и даже до создания сценической концепции спектакля. Это настоящий поиск гармонии произведения в его голове. Именно поэтому ключевым словом для него является «придумывание» спектакля. Именно так он говорит своим друзьям: «Я придумал спектакль!» Слово это раздражает его оппонентов больше всего, ведь в «придуманном» им видится «надуманное». Но это точно не случай с Черняковым. Вот как он сам описывает этот процесс: «В каждой опере, особенно в большой серьезной опере, типа „Князь Игорь“, „Тристан“, „Парсифаль“, „Китеж“, очень много смысловых, содержательных вопросов... На них нужно отвечать, к ним нужно подходить с интеллектуальной стороны. Я уверен, что опера – интеллектуальное сочинение, в котором музыка является той эмоциональной средой, которая проявляет интеллектуальный смысл... Так вот, мне совершенно необходимо ответить на эти содержательные вопросы. Я ужасно мучаюсь, у меня куча неуверенности, я сто раз пытаюсь позвонить в театр и отказаться от постановки, испытывая ощущение собственной никчемности и отсутствия аналитических способностей, когда чувствую, что не

нахожу ответа, то есть ничего не „придумываю“. Я пытаюсь увидеть произведение как кардиограмму, мне очень важно понять, как каждый акт существует графически, я пытаюсь увидеть его как движение кардиограммы – вот это не эстетический подход, а смысловой. Этот путь – путь исследования произведения – является сейчас для меня самым главным и прекрасным... А в спектаклях, которые придуманы от необоснованной точки отсчета, режиссеры не исследуют произведение, не пытаются в нем разобраться. Они просто придумывают свой собственный сюжет, который абсолютно механически соединяется с партитурой. Иногда это совпадает, а иногда нет, и тогда это выглядит ужасно. Может быть, эти режиссеры не проявляют волю, чтобы разобраться, может, им так легче ставить спектакли, может быть, они считают, что внутри произведения нет никакой таинственной темноты, которую надо осветить, но такое придумывание – а похоже, что меня обвиняют именно в нем, – такое придумывание мне несимпатично. Я надеюсь, что у меня, даже когда спектакль не удался, есть свои внутренние сюжеты» («Критическая масса»).

# Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.