



ВЕШАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕШАЛКИ»

В НОМЕРЕ:	ПРЕМЬЕРА ОПЕРЫ ДЖ. ПУЧЧИНИ «МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ»
1, 2, 7 стр.	Режиссер Денис Азаров о работе над спектаклем
3-4 стр.	Интервью с дирижерами-постановщиками спектакля Яном Латамом-Кёнигом и Евгением Самойловым
4-6 стр.	Взгляд художника-постановщика Алексея Трегубова
6 стр.	Павел Каплевич о костюмах
8 стр.	Концертные программы октября

21 и 23 октября на сцене Новой Оперы состоится премьера оперы Джакомо Пуччини «Мадам Баттерфляй». Режиссер-постановщик спектакля Денис Азаров к своим тридцати двум годам осуществил немало постановок на драматических и оперных сценах. В Новой Опере Денис – не гость, с нашим театром его связывают более глубокие отношения. Незадолго до премьеры спектакля мы побеседовали с режиссером о «Мадам Баттерфляй» и его театральных работах.

Денис Азаров: «Мы стали меньше думать о чувствах других людей»

Денис, в Новой Опере вас хорошо знают и помнят: в начале 2000-х вы работали здесь переводчиком и помощником режиссера. А как вы попали в театр? И что дала вам работа в Новой Опере с точки зрения профессии?

Во-первых, именно благодаря работе в Новой Опере я понял, что хочу быть режиссером. А случилось это так. Мне было лет 17-18, а Новой Опере срочно понадобился переводчик со знанием немецкого языка: в театре решили поставить «Волшебную флейту» В.А. Моцарта и пригласить знаменитого немецкого режиссера Ахима Фрайера. Думаю, ни для кого не секрет, что мой отец и бывший директор Новой Оперы, Сергей Александрович Лысенко, были однокурсниками и близкими друзьями. И вот как-то в разговоре Сергей Александрович упомянул, что ищет переводчика с немецкого, а мой отец предложил: «Попробуй Дениса, он знает немецкий язык как русский». Тогда я, действительно, отлично знал немецкий, сейчас уже не так.

Мне нужно было поехать к Ахиму Фрайеру, а он категорически не хотел, чтобы ему в качестве переводчика подсовывали из Новой Оперы непонятного 18-летнего парня без образования. (Это сейчас я понимаю, с кем имел дело. А тогда я и в театре-то был раза три в жизни.) Во мне что-то такое щелкнуло, и я решил: во что бы то ни стало нужно попробовать поработать с этим режиссером. В конце концов, Фрайер согласился, чтобы я приехал в Германию, но дал мне три дня «испытательного срока». И когда я с ним встретился и увидел, как он под музыку Моцарта переставлял фигурки в макете



Репетиция оперы «Мадам Баттерфляй»
Слева направо: Елизавета Соина, Светлана Касьян,
Денис Азаров, Хачатур Бадалян

спектакля, я понял, чем хочу заниматься. На тот момент я не осознавал, насколько эта профессия сложна и более объемна, чем то, что я тогда увидел, но именно этот случай для меня оказался судьбоносным.

Вероятно, магнетизм личности Ахима Фрайера подействовал?

Я бы не сказал, что он такой уж «магнетичный», скорее тираничный. Но благодаря ему что-то во мне включилось. Поначалу я думал, что театр – это *только то*, чем занимается Ахим Фрайер, но когда я вернулся в Новую Оперу и меня поставили переводчиком к режиссерам Серджио Морабито и Йосси Виллеру, я понял: театр – «немного

больше», чем перестановка фигурок. Мне повезло, это был период, когда в Новую Оперу один за другим приезжали иностранные постановщики, так что я поработал переводчиком и у Каспера Хольтена на «Лозенгрине», и у Элайджи Мошински на «Севильском цирюльнике». На постановке «Набукко» режиссера Андрея Жагарса я переводил для художника по свету Кевина Вин-Джонса. Параллельно я работал помощником режиссера, поэтому присутствовал на репетициях Юрия Александрова, ставившего «Любовный напиток» Доницетти, и на репетициях текущего репертуара. Я переводил саму Анну Фиброк. Тогда я еще

не понимал, что это величайший сценограф, для меня это была какая-то интеллигентная «тетенька в очках». Так что работа в Новой Опере была ценным опытом, моей первой школой. Я узнавал театр с разных сторон: от перевода контрактов (неотъемлемая часть театральной жизни) до сложноорганизованной работы помощника режиссера и более

Для меня работа в каждом театре давала что-то свое. И здесь опять нужно отметить, как важно выполнять в театре совершенно разную работу, чтобы понимать суть театрального дела. Например, одно время параллельно с Новой Оперой я работал в «Мастерской Петра Фоменко». Там я делал субтитры на английском и немецком



Репетиция спектакля.
Пинкертон – Хачатур Бадалян,
Чио-Чио-сан – Светлана Касьян

творческой работы ассистента режиссера-переводчика.

А профессиональное образование режиссера вы получили позже?

К тому моменту, как я попал в Новую Оперу, я окончил школу и учился на первом курсе юридического института. Но преподаватели, зная, что я работаю в театре, как-то махнули на меня рукой. Я появлялся только на сессии. В какой-то момент я понял, что нужно получить режиссерское образование. Когда защищал диплом в юридическом, у меня оставался ровно час до третьего тура вступительных экзаменов в ГИТИСе. А поступал я на кафедру режиссуры в драматическом театре. У меня уже был опыт и понимание, что такое опера, а мне хотелось войти и в мир драматического театра. Так и получилось раздвоение: опера и драма.

...И так параллельно оно и идет?

Сейчас идет параллельно. Но одно время было больше оперы, потом – только драма. А после работы в «Геликон-опере» над постановкой оперы Алексея Сергунина «Доктор Гааз» это все выстроилось в параллели.

После Новой Оперы вы работали в различных театрах и над многими проектами. Понятно, что ценен весь опыт, но можно ли выделить основные для вас театры, работы?

языках для спектаклей Петра Наумовича. Чтобы понимать, как эти титры правильно распределить по времени, нужно было смотреть спектакли раз по пятьдесят! Это же драматический театр, а не музыкальный, здесь нет партитуры и дирижера, а у каждого артиста своя пауза. И это также оказалось своего рода школой, потому что когда ты смотришь по пятьдесят раз какой-либо спектакль, начинаешь пони-

мать технологические приемы режиссуры в действии.

Важной для меня стала работа в Академическом театре драмы имени Ф. Волкова в Ярославле. Несколько лет назад я сделал там постановку, потом два года – с 2014 по 2016 – проработал штатным режиссером, поставив пять спектаклей. Жил на два города. Но именно там у меня появилась возможность долго думать и фундаментально работать. Сейчас я уже там не работаю по той простой причине, что когда-то все должно заканчиваться.

Ну и, конечно, «Гоголь-центр», сотрудничество с которым у меня началось до волковского театра и продолжается до сих пор. В «Гоголь-центре» я никогда не числился штатным сотрудником. Но мы с Кириллом Серебренниковым [с 2012 года – художественный руководитель Московского драматического театра имени Н.В. Гоголя, а с февраля 2013 – «Гоголь-центра». – *Здесь и далее прим. ред.*] много работали в рамках его проекта «Платформа» [экспериментальная театральная площадка на территории «Винзавода»]. Также я работал ассистентом режиссера на двух спектаклях Кирилла еще до «Гоголь-центра». Так что мое появление в этом театре было логичным. Первый спектакль, поставленный совместно «Седьмой студией» [независимая театральная ком-

пания, объединившая выпускников Школы-студии МХАТ с курса К. Серебренникова] и труппой театра имени Н.В. Гоголя поставил как раз я. Поэтому «Гоголь-центр» для меня – родной театр, куда приходишь, как домой. К сожалению, сейчас там непонятная ситуация, но, как говорил Чехов: «Надо жить!»

Вернемся к опере. В вашем режиссерском портфеле есть и классические, и современные оперы, например, уже упоминавшийся «Доктор Гааз» А. Сергунина. Различаются ли ваши режиссерские методы в зависимости от «новизны» произведений или для всех оперных текстов принципы работы общие?

Сложный вопрос. Вообще к любому тексту подходишь каждый раз как к новому: не важно, классический это текст или современный, музыкальный или драматический. С одной стороны, с современными текстами работать азартно: это азарт первооткрывателя. На проекте «Платформа» у меня был опыт постановки оперы Александра Маноцкова «Страсти по Никодиму». Саша подготовил фонограмму в MIDI-формате, под которую я мог проводить репетиции. Был ансамбль солистов и перформеры, мы с ними репетировали три недели. Но когда появился живой оркестр и начал играть ту же музыку, я понял, что ставить нужно было все по-другому! Это был настоящий стресс, но такие вещи тебя «цепляют».

С другой стороны, когда берешь классический оперный текст, есть возможность прослушать и сравнить разные дирижерские интерпретации (я никогда не смотрю постановки других режиссеров, когда делаю что-то сам). И особый кайф – прикоснуться к этой красоте, быть причастным к этой великой музыке. Так что для меня как для режиссера разница есть, но не по методу, а по внутреннему ощущению.

Если говорить об оперной режиссуре как идеологии, какой точки зрения вы придерживаетесь – «не навреди композитору» или «режиссер – творец спектакля»?

В этом смысле я провожу четкое разделение. Считаю, что в драматическом театре режиссер – безоговорочный автор спектакля. В опере же у режиссера есть композитор, который сделал основное: организовал время и ритм. Композитор – это обстоятельства, контекст, которые ты не можешь изменить. Что касается интерпретации, мы должны, в том числе и в опере, рефлексировать по поводу происходящего в нашей сегодняшней жизни. Это касается скорее не формы, а смыслов. Думаю, что в опере режиссер должен, прежде всего, разбираться в музыкальной драматургии и думать о смыслах, которые там заложены и как они (Продолжение на стр. 7)

(Продолжение. Начало на стр. 1-2) соприкасаются с сегодняшним днем. Это не означает, что нужно всех оперных героев переодеть в современные одежды, но даже если мы делаем классическую «костюмированную» постановку оперы, нужно искать, что *сегодня* в этой музыке (кроме эстетического восприятия) может заставить нас думать о том или ином.

Удалось ли найти «выход» «Мадам Баттерфляй» в сегодняшний день?

Безусловно. В этом произведении заложена очень сильная эмоциональная составляющая. А в этом смысле люди практически не изменились по сравнению с теми, кто жил в XIX – начале XX века. Мы так же любим, страдаем, радуемся... Но основной отголосок в том, что сегодня мы все меньше и меньше задумываемся о другом человеке. Мы становимся все более эгоцентричными, собираемся в какие-то изолированные кучки, мир становится менее коммуникабельным...

...Несмотря на всевозможные социальные сети...

Кстати, это еще больше способствует отчужденности, потому что соцсети как раз и дают нам возможность отстранения. А это ведет к тому, что нас меньше волнует другой, незнакомый человек. Нас еще может волновать, что чувствует близкий, но проблемы незнакомца на улице нас не интересуют. Мы стали меньше думать о чувствах других людей. И это очень печально.

В этой опере есть момент покупки – женщины, любви, отношений. Американский лейтенант Пинкертон вместе с виллой покупает Чио-Чио-сан. Для него это так называемая «временная жена»; тогда в Японии такая форма отношений воспринималась нормально, как, впрочем, и в западном мире, и в России. Наши русские офицеры, приезжавшие в порт Нагасаки в начале XX века, тоже нередко брали себе японок во временные жены. Известно, что у сына Дмитрия Ивановича Менделеева, служившего морским офицером, тоже была жена-японка, родившая ему ребенка... То есть, это настолько сложившаяся норма, что в опере никто не задумывается, что у Чио-Чио-сан могут появиться настоящие чувства! Никто, кроме, пожалуй, консула Шарплеса. Кстати, где-то я прочитал, что если бы японцы того времени послушали эту оперу Пуччини, они бы хохотали, потому что для них в этом не было бы драмы. Видите – уже тогда некие традиции, правила делали людей нечувствительными.

Но эта история все-таки не безнадежна. Вся эта драма и смерть Чио-Чио-сан позволяют Пинкертону осознать, что мы живем неправильно. Его последние крики: «Баттерфляй! Баттерфляй!» – это не эмоция

вообще («О кошмар, ты умерла!»), это переверт в его сознании. Возможно, раньше он искренне не задумывался о чувствах этой девочки и о последствиях своих действий, но в конце оперы понял, что натворил! В свою очередь Шарплес тоже из этого мира: он поддерживает легкомысленного Пинкертона, произносит тост за его будущую семью в Америке, но когда видит Чио-Чио-сан, понимает, что в этой девочке живут настоящие чувства, о чем и предупреждает Пинкертона. И вот в этом призыве к чуткости, восприимчивости – созвучность «Мадам Баттерфляй» нашему времени.

По форме я не хотел делать спектакль ни в том времени, которое описывается в опере, ни в наши дни, поэтому создал некий микс. Костюмы героев могут восприниматься и как исторические, и как современные: стилизованные кимоно, военные мундиры. При этом предметный и визуальный ряды очень конкретны: последний адресует нас к Японии рубежа XIX – XX веков, то к сегодняшней Японии, с ее аниме-культурой. На сцене появляются современные предметы, а потом вдруг – самурайский меч. Мы используем узнаваемые предметы, символы, чтобы зрители понимали, что происходит.

Сегодня многие театры и концертные залы стремятся привлечь молодых зрителей, так называемое поколение миллениалов. Задачу расширить зрительскую аудиторию ставит и директор Новой Оперы Дмитрий Сибирцев. Как видятся вам пути решения этой задачи?

Наверное, я как режиссер должен стараться, чтобы мой спектакль был *очень-очень* хорошим. Тогда люди, в том числе молодые, заинтересуются, подключится так называемое «сарафанное радио». Но мне кажется, опера – это элитарный жанр. Собираясь в оперу, нужно знать, куда

ты идешь. Почему в драматическом театре больше молодежи? Потому что там не надо понимать музыку, там современные тексты, иногда с матерком, о современных подростках. Зритель заинтересован, когда он думает: «Ой, это про меня!». В опере тоже можно сделать так, чтобы человек подумал, что это *про него*, но все-таки на оперный спектакль нужно идти подготовленным. Я не говорю, что опера только для музыкантов, но прийти в оперу впервые и сразу проникнуться – такое редко бывает. Я помню лишь один подобный случай (не знаю, как это сработало, наверное, все зависит от качества спектакля). Как-то мы с моим другом, выпускником МАИ, который не имеет никакого отношения к искусству, случайно попали на оперу «Борис Годунов» в Берлине. После спектакля он вышел потрясенный! Что на него оказало такое воздействие, – музыка или постановка, – сложно сказать. Наверное, и у неподготовленного человека иногда срабатывает какая-то «химия» искусства. Но на спектакль-то его пригласил я! Сам бы он в оперный театр никогда не зашел. А что сделать, чтобы человек, никогда не бывавший в опере, все-таки сам пришел на оперный спектакль, – я не знаю, как ответить на этот вопрос.

Как вы думаете, через несколько лет работу над «Мадам Баттерфляй» вы будете воспринимать как очередной проект или как этапную работу?

Сложно сказать. Сначала нужно ребенка родить, а потом уже думать, в какую школу его отдавать. Поэтому я бы сначала поставил, а потом бы уже рефлексировал. Что я обычно и делаю.

Беседовала
Юлия МОСКАЛЕЦ



Репетиция спектакля.
Режиссер Денис Азаров и солистка Светлана Касьян

Концертный марафон

Октябрьская афиша Новой Оперы богата концертными программами. Одни из них пройдут на сцене театра, другие – в крупнейших концертных залах Москвы.

Ближайшее событие – исполнение фрагментов **«Самсона и Далилы» К. Сен-Санса в Московском концертном зале «Зарядье» (14 октября)**. Концерт посвящен 80-летию со Дня рождения выдающейся певицы Елены Образцовой, для которой Далила была коронной партией. Опера французского композитора изначально задумывалась как оратория, не предполагающая сценического действия, поэтому яркая и красочная музыка прекрасно слушается в концертном формате. За пультом – главный дирижер Новой Оперы Ян Латам-Кёниг. Солисты представляют Мариинский театр (Екатерина Семенчук – Далила, Роман Бурденко – Верховный жрец), Московский театр «Геликон-опера» (Дмитрий Скориков – Абелемех и Старый иудей) и Румынский театр оперы и балета (Мариус Влад – Самсон), хор и оркестр – Новую Оперу.

Любителям торжественных событий будет интересно посетить **15 октября церемонию награждения и концерт лауреатов российской оперной премии *Casta Diva***. Первая в России оперная премия существует с 1996 года, и за более чем 20-летнюю историю ее лауреатами становились такие звезды, как Галина Вишневская, Елена Образцова, Борис Покровский, Валерий Гергиев и многие другие. Церемонии вручения проходят на разных оперных площадках Москвы, в 2018 году ею станет **сцена Новой Оперы**. Дирижер Андрей Лебедев и оркестр театра представят слушателям прекрасные арии и дуэты из опер Г.Ф. Генделя, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Ш. Гуно и А.П. Бородина. Их исполнят солисты театров – победителей в номинации «Событие года» (Большой театр России и Пермский театр оперы и балета), театра Новая Опера и лауреаты премии *Casta Diva* разных лет.

16 октября на сцене Новой Оперы состоится Концерт памяти Дмитрия Хворостовского. Великий певец был давним другом Новой Оперы. Одну из коронных партий – Риголетто в одноименной опере Верди – он впервые исполнил именно в спектакле Новой Оперы (декабрь 2000 года; режиссер Ральф Лянгбака, музыкальный руководитель Евгений Колобов). В 2014 году, после некоторого перерыва, сотрудничество возобновилось. Состоялись несколько концертов с оркестром театра, был записан CD «Жди меня», оказавшийся послед-

ним в дискографии певца. Еще в 2006 году Д. Хворостовский создал цикл концертов «Хворостовский и друзья», в рамках которого российская публика могла насладиться головами таких мировых звезд, как Рене Флеминг, Суми Йо, Йонас Кауфман, Марчелло Джордани и другие. Бессменным участником концертов последних лет был оркестр театра Новая Опера под управлением Константина Орбеляна. В день рождения выдающегося баритона на сцену выйдут не просто известные певцы, а близкие друзья артиста. Среди участников концерта – звезды мировой оперной сцены Ильдар Абдразаков, Василий Ладюк, Сергей Скороходов, а также директор театра, пианист Дмитрий Сибирцев.

21 октября в Атриуме Хлебного дома музея-заповедника «Царицыно» состоится концерт из цикла «Музыкальный салон Екатерины Великой». Название – **«Артисты Новой Оперы представляют»** – говорит само за себя. Прозвучат классические романсы, оперные арии и дуэты. Исполнители – Дмитрий Бобров, Андрей Борисенко, Ирина Боженко, Елена Терентьева, Михаил Новиков, Артем Крутько. Партия фортепиано – Екатерина Гольцова.

25 октября в Новой Опере пройдет концерт «Вместе навсегда», приуроченный к Году единства российской нации. Артистов и зрителей разных национальностей, религиозных и конфессиональных принадлежностей объединяет самый универсальный язык – музыка. Участниками концерта станут солисты Новой Оперы, удостоенные наград различных субъектов РФ, а также государств – членов СНГ. Это заслуженный деятель Казахстана и заслуженный артист Республики Татарстан Нурлан Бекмухамбетов, заслуженная артистка Удмуртской Республики Александра Саульская-Шулятьева, заслуженные артисты Республики Северная Осетия-Алания Алексей Татаринцев и Агунда Кулаева (совсем недавно она стала и заслуженной артисткой России!), а также народный артист Грузии Отар Кунчулиа. В программе вечера – номера из опер крупнейших русских композиторов, испанские сарсуэлы, итальянские, неаполитанские и другие национальные песни. Дирижер – Андрей Лебедев.

Там же, на Основной сцене театра, 28 октября состоится Вечер памяти Дмитрия Когана. Выдающийся скрипач, музыкальный, общественный деятель **Дмитрий**

Коган был другом Новой Оперы. В 2015 – 2016 годах прошло три его концерта на сцене театра, в них участвовал Камерный оркестр «Московская камерата», которым руководил Коган. В программе «Итальянская коллекция» 7 марта 2016 года к Дмитрию Когану и его оркестру присоединились солисты Новой Оперы и директор театра, пианист Дмитрий Сибирцев. В память о замечательном музыканте дирижер Юрий Медяник и оркестр Новой Оперы исполнят знаменитые произведения композиторов эпох Барокко и Романтизма, а также *Concerto grosso* митрополита Илариона. Специальный гость нынешнего концерта – **митрополит Иларион (Алфеев).**

Все, кто хоть раз слышал звучание хора Новой Оперы, имеют представление о высоком мастерстве и ярком артистизме этого коллектива. **30 октября в театре состоится Вечер хоровой музыки,** где будут исполнены два выдающихся произведения XX века для хора *a cappella*: Литургия Святого Иоанна Златоуста С.В. Рахманинова и Концерт для хора на стихи Г. Нарекаци А.Г. Шнитке. Исполнение будет сопровождаться видеопроекцией на нескольких автономных экранах. Особый стереофонический эффект – расположение хора не только на сцене, но и в пространстве зала – создаст глубокое погружение в звучание музыки.

Завершит концертную программу месяца совместное выступление **Пражского филармонического хора** и оркестра Новой Оперы под управлением Яна Латам-Кёнига – **31 октября на сцене Светлановского зала Дома музыки.** В 2018 году Россия и Чехия отмечают 25-летие установления дипломатических отношений. Но для Чехии этот год знаменателен еще и тем, что ровно 100 лет назад была образована независимая Республика Чехословакия. Дирижер Ян Латам-Кёниг сотрудничал с Пражским филармоническим хором в течение двадцати лет, и, по его словам, «это лучший национальный концертный хор Чешской республики». В программе московского концерта ведущую роль сыграют славянские образы в музыке выдающихся чешских композиторов: Л. Яначека и А. Дворжака. Вместе с ними прозвучит «Песнь судьбы» И. Брамса.

Подготовила
Александра ИГУМНОВА

Незадолго до премьеры оперы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй» Екатерина Филиппова и Элли-на Тамирова побеседовали с дирижерами-постановщиками спектакля – Яном Латамом-Кёнигом и Евгением Самойловым.

Ян Латам-Кёниг: «Для Пуччини самой важной была драма...»

Отличается ли музыкальный язык Пуччини в «Богеме» и в «Мадам Баттерфляй»?

Конечно, ведь «Мадам Баттерфляй» написана десятилетиями позже «Богемы», и хорошо видно, как развивался музыкальный язык Пуччини. Композитор сумел создать абсолютно правдоподобный образ мадам Баттерфляй. Чио-Чио-сан требует большого развития голоса солистки внутри самой оперы. Изначально, в первом акте, это лирическое сопрано, которое по мере приближения к трагическому финалу постепенно превращается в более глубокое драматическое. Это целостный персонаж, видно развитие ее образа от начала до конца, от маленькой девочки до духовно зрелой женщины.

Пуччини был одержим идеей поиска подходящих либретто, поэтому он и написал не так много опер. Пока он не находил по-настоящему драматическое либретто, не мог работать, у него не было вдохновения. Друг Пуччини обратил его внимание на успех пьесы «Мадам Баттерфляй» в Нью-Йорке, и композитор понял, что у нее есть оперный потенциал. В то время никто ничего толком не знал о японской культуре, и все представляли японцев просто красивыми людьми, которые ходят в красивых одеждах под цветущими сакурами. Никто и не думал, что они способны испытывать такие сильные эмоции, какие отражены в опере Пуччини. Ведь это была его первая «восточная» опера, и он хотел придать ей отчетливый японский колорит. Пуччини встретился с женой японского посла в Риме, и она наиграла ему несколько национальных японских мелодий, которые впоследствии композитор и использовал в опере.

Очень изобретательно!

На развитие музыкального языка Пуччини большое влияние оказал музыкальный язык Дебюсси. В частности, такая вещь, как

целотонная гамма, ставшая важным элементом языка оперы Пуччини. При всей характерной пуччиниевской страстности, структура «Мадам Баттерфляй» существенно отличается от «Богемы», она уже приближается к симфоническому стилю. Сейчас я стремлюсь объяснить нашим артистам, как именно требуется интерпретировать Пуччини. Существуют определенные традиции, они складывались десятилетиями, и появилось множество преувеличений, наслоений. Одни традиции идут от самого Пуччини, а другие противоречат его желаниям. Откуда мы это знаем? Есть книга концертмейстера Пуччини Луиджи Риччи, готовившего с композитором его премьеры. Пуччини часто исполняют слишком сентиментально. А композитор это ненавидел. В частности, – слишком медленные темпы и слишком большую свободу для певцов. Все, что он хотел, он написал в партитуре. Для него главными вещами были драма, действие, структура. Надеюсь, нам удастся максимально приблизиться к идеям Пуччини.

Как вы понимаете образы главных героев? Как думаете, почему они себя так ведут? Например, Пинкертон...

Данная опера – прекрасный пример непонимания двух различных культур. С одной стороны, есть молодой американский лейтенант морского флота Бенджамин Пинкертон, который вовсе наслаждается жизнью. Он видит молодую и красивую японскую девушку и просто хочет переспать с ней, и ничего больше. С другой стороны, в сюжете оперы есть его полная противополож-



Макет спектакля «Мадам Баттерфляй»

ность – американский консул Шарплес, который гораздо старше и опытнее. Консул пытается советовать молодому моряку, как ему нужно себя вести. Также абсолютная противоположность – японское общество, которое достаточно традиционно. Даже на сегодняшний день японская нация считается одной из наиболее ортодоксальных в мире. У них крайне традиционные взгляды и правила поведения, и индивидуальность находится под колоссальным гнетом.

В связи с этим возникают любопытные параллели с Россией. За 10 лет работы у меня сложилось определенное понимание русского характера. Но я также много читал, что пишут о России. Например, очень интересны наблюдения британского писателя Уильяма Сомерсета Моэма. Как известно, он был шпионом, и в 1917 году его послали в Россию, чтобы остановить революцию. Как все мы знаем, ему это не удалось. Но за годы, проведенные в России, он написал много интересного о русском характере. Он утверждал, что русские, при всей политической несвободе, внутренне гораздо свободнее, чем люди на Западе. И гораздо толерантнее, – абсолютная противоположность японцам.

Евгений Самойлов: «Музыка Пуччини проникает в душу...»

Первый вопрос – сакраментальный: любите ли вы Пуччини? И в чем секрет популярности его опер?

Мне очень нравится творчество Пуччини. Разумеется, не только мне, но и почти всему миру. Его музыка прекрасна в отношении мелодии и гармонии, его язык узнаваем с первой ноты. Музыка Пуччини настолько глубоко трогает людей и проникает в душу, что, как мне кажется, просто не может не вызывать ответных чувств, отклика слушателей.

Следующая тема – «Мадам Баттерфляй» как музыкальный материал для артистов.

Наиболее сложная партия, конечно, у Чио-Чио-сан. Это практически моноопера, ведь героиня почти все время на сцене. Навероятно трудный материал и в техническом отношении, и просто по объему, и по эмоциональной насыщенности, и по разнообразию характеров и образов. Это одна из самых трудных партий сопранового репертуара. Конечно, в основном, за нее берутся певи-

цы, которые уже не только в полной мере владеют своим голосом, но и обладают жизненным опытом, который позволяет передать все тонкости образа и характер музыки. Хотя по сюжету Чио-Чио-сан всего 15 лет, но, естественно, только по-настоящему зрелая артистка может в полной мере выразить все чувства, красоту и музыки, и образа Баттерфляй, ее чистоту, непосредственность, весь трагизм и решительность. Это еще и один из любимых образов самого Пуччини, в свое время его даже изображали на рисун-



Макет спектакля
«Мадам Баттерфляй»

ках вместе с мадам Баттерфляй. Все признавали, что эта опера – одна из лучших у композитора.

Что же касается остальных персонажей, то у них не такие сложные роли, но они не менее красивы и ответственны. Это касается партий Пинкертон и Шарплеса. Партия Сузуки также интересна по музыке, хотя и не очень большая по объему. Кроме того, обращение именно к этому сюжету и к этой опере, как мне кажется, очень характерно для самого Пуччини, который с одной стороны показывает чистоту и глубину души Баттерфляй, а с другой, – возможно, равнодушное, а может, чисто потребительское отношение к ней американского лейтенанта и, в какой-то степени, консула. Противопоставление этих миров создает большой драматический эффект. При этом внешне ничего особенного и не происходит, но все это настолько драматургически наполнено и по смыслу, и по накалу эмоций, что само до-

ведение главной героини до самоубийства, конечно, производит очень сильное впечатление. А музыка просто невероятная!

Драматургия, наверное, не без изъянов, ведь не зря композитор перерабатывал оперу?

Пуччини просто немного отредактировал и сократил ее, сделав из двух объемных действий три. В первоначальном варианте было больше хоровых сцен, а также небольших персонажей вроде родственников Баттерфляй. Поначалу опера была великовата и чуть рыхловата, и Пуччини решил сделать ее компактнее. В принципе, для удобства есть традиции делать еще некоторые купюры, но у нас в опере их не будет. Я поначалу думал, что постановка будет по второй редакции самого Пуччини с одной из традиционных купюр, но режиссер попросил оставить все в том виде, в котором написал Пуччини. На мой взгляд, все эти жанровые сценки очень важны, а характеры, связан-

ные по действию с главной героиней и ее страной, придают опере необходимый японский колорит. К тому же, режиссер утверждает, что постановочная группа придумала сделать все максимально живо.

Как работаете вы двум дирижерам-постановщикам над одной оперной?

Сейчас, в основном, работает Ян Латам-Кёниг, но мы договорились, что в дальнейшем я смогу воплотить свой замысел как в темповом отношении, так и в плане колорита.

Отличия существенны?

Они есть. У маэстро Кёнига все темпы немного быстрее. Впрочем, основные эпизоды и темпы, конечно, уже выписаны Пуччини, и там могут быть совсем небольшие градации. А вот непосредственное драматургическое наполнение всегда зависит от конкретного дирижера. В оперном театре очень существенен темпоритм спектакля, важно держать внимание публики, важен отклик в сердцах людей. Это очень важная составляющая музыкального восприятия. Много же зависит от исполнительниц главной партии: нужно воплотить весь смысл и переживания, но в то же время сохранить свой ресурс до конца оперы. Это даже физически трудно, я уже и не говорю об эмоциональных затратах. Будем надеяться, что премьера пройдет отлично, тем более, у нас есть прекрасные исполнительницы, которые могут замечательно со всем справиться. И, конечно, не менее важна сама идея. Пуччини заостряет на ней внимание, для него она была важна, а сейчас она стала еще актуальнее.

«Мадам Баттерфляй» – совсем не романтическая история...»

Алексей Трегубов – известный художник, куратор многочисленных выставок современного искусства, основатель художественной галереи «Комната» в здании Московского театра «Школа современной пьесы», основатель и куратор (2014–2016) выставочного пространства «Новое крыло» в мемориальном музее «Дом Гоголя» в Москве. Также на счету Алексея – ряд работ в театре. В 2018 году он был номинирован на премию «Золотая Маска» за спектакль «Чаадский» А. Маноцкова (режиссер-постановщик Кирилл Серебренников, дирижер-постановщик Феликс Коробов) в «Геликон-опере». Мы встретились с Алексеем в саду «Эрмитаж» и обсудили предстоящую премьеру «Мадам Баттерфляй» в Новой Опере.

Алексей, расскажите о визуальной составляющей спектакля в целом.

Она существует неотрывно от его общей концепции. Есть классическое произведение Пуччини «Мадам Баттерфляй», со своим сюжетом, своей драматургией, которую мы не нарушаем. Но мы пытаемся посмотреть на эту историю с дистанции нашего времени. Действие происходит в Нагасаки, и само упоминание этого города современному человеку дает особый контекст. Я не был знаком с историей создания оперы, с тонкостями ее сюжета и так далее, и для меня работа над ней стала каким-то странным, невероятным открытием.

Ведь в ней отражена история взаимоотношений Америки (или западной культуры в принципе) и культуры японской. Пуччини писал и не знал, что произойдет в будущем, но всю проблематику этих отношений выразил в опере. Чужая культура не представляет ценности, это лишь экзотика, приманка для туристов. Через несколько десятков лет это непонимание выльется в чудовищную трагедию со взрывами в Нагасаки.

Мы разговариваем с публикой языком знаков, стереотипов. У всех есть некий взгляд на западную, американскую культуру и такой же обобщенный взгляд на японскую. В соединении этих представлений и проис-

ходит основное действие. Я слишком общими фразами говорю, вам нужна конкретика? Бетонный павильон, бомбоубежище, вот это все?..

Что? Это на сцене? Бетонный павильон, бомбоубежище?

Да, но теперь это будет не бомбоубежище, а скорее новостройка, не страшное мертвое место...

А мне кажется, новостройки очень страшные.

У новостройки есть будущее, и эту идею будущего воплощает сценография в начале спектакля. Павел Каплевич делает костюмы, в которых рефлексировать на тему историче-

ских нарядов. Таким образом получается некий коллаж времен: в современную бетонную коробку попадают условно исторические персонажи и начинают в ней действовать, трансформировать пространство. Мадам Баттерфляй и сама трансформируется: она показывает свою любовь ко всей этой американской культуре, у нее меняются предпочтения. Эти вещи происходят не только в тексте и в музыке, но и сопровождаются визуальными изменениями: например, во втором акте она носит современную одежду.

Пока что из нашего разговора у меня складывается образ бетонного начального пустого пространства, а потом оно наполняется некими западными образами. А Япония-то где?..

Япония такими стереотипными образами будет присутствовать и в начале, но главную смысловую нагрузку несет финал. Самоубийство Баттерфляй – это ее отказ от чуждой ей западной культуры. Она старалась, она сделала все для того, чтобы соединиться с Пинкертоном, она три года ждала, у нее ребенок, она отказала японскому принцу... Но в финале она делает харакири! Не самоубийство в нашем понимании, а ритуальное действие, и это чисто японский ритуал. Так она уходит от всего, что набрала, от попытки соединиться с чужой культурой. Она возвращается домой, к самой себе.

Получается, что конфликт в спектакле вовсе не любовный, а культурный? И в этом трагедия?

Мне кажется, что да. Конечно, любовная линия здесь на первом плане: Баттерфляй испытывает чувство любви, но Пинкертон этого не понимает. Для него это игра, просто туземка прыгает с бубном, и ему нравится этот красивый объект. Но Пинкертон не видит в ней такого же человека, как он сам. «Мадам Баттерфляй», мне кажется, – совсем не романтическая история. Поэтому и происходит именно харакири. Она же не убегает куда-то, не бросается с горы, как, например, написали бы романтики – побежала и в океане утонула. Почему бы так не сделать?

То есть западную, американскую культуру вы рисуете языком стереотипов, а Япония в спектакле проявляется в неких универсальных, общечеловеческих вещах, и у меня возникает вопрос: а что из этого культура? Таков ваш – постановщиков – посыл? Именно «экзотика» оказывается чем-то настоящим, в отличие от носителей «культуры», которые пришли и все разрушили?

Если этот вопрос повиснет в финале, наша цель будет достигнута. Цель – не осудить американцев за то, что они сбросили на японские города пару ядерных бомб. И не в том, чтобы идеализировать японскую культуру.

А понять, что есть и такое, и другое, и что и в том, и в этом надо искать человеческое лицо. Человека надо искать, короче.

Поговорим о вас и вашем большом послужном списке...

Да, у меня странная творческая жизнь...

И как вы все совмещаете?

Театральный художник, выставочный архитектор, выставочный куратор или просто художник, сам по себе творец, – разные профессии. Наверное, правильнее был бы маршрут, когда ты занимаешься чем-то одним и постепенно двигаешься, но у меня история другая. У меня классическая школа живописи, я окончил Суриковский институт, и в театр попал отчасти случайно. А потом в «Школе современной пьесы» организовал галерею «Комната», начал заниматься со-

Как у вас происходит взаимодействие с режиссером? Не прижимает эго – «я художник»?

Со всеми по-разному. Каждый режиссер и есть художник: он же не только говорит артисту, из какой кулиски выйти – он придумывает идею.

Но на вас лежит огромная ответственность за жизнь спектакля. Когда люди выбирают, куда им сходить, они смотрят фотографии. И видят вашу работу, работу художника по костюмам и отчасти – художника по свету. А общую концепцию, мизансцены они не видят...

Так-так-так?

Не ощущаете ли вы себя гораздо круче режиссера?

(Смеется) Ощущать себя можно как



Алексей Трегубов

временным искусством, организовывать выставки, и меня стали приглашать в большие проекты. Конечно, это непросто, но в такой работе есть плюс: можно перебрасывать технологии из одной области в другую – в театр перетянуть что-то из современного искусства, в выставочное пространство перетянуть ощущение драматургии. Зритель заходит на выставку, проводит там 40-50 минут и уходит, и в эти 50 минут я ему предлагаю некое драматургическое переживание. Чисто театральный ход.

А что вы переносите в театр?

Тематики, которые сейчас волнуют меня и современных художников. Как они работают со знаками, смыслами, сталкиваются их. Эти вещи я пытаюсь использовать в театре – не насаждать. Но опера – это чуть ли не самый сложный жанр... Тут же поют, звучит оркестр, все по нотам – с ума сойти, что это такое. Такое количество творческой энергии столько людей. Это же ураган. Атака!

удовно! Я буду все время повторять, как мантру, одну и ту же мысль: театр – это, наверное, единственное место, где в реальности происходит сотворчество. Сотворение одного произведения массой людей, начиная с уборщика и заканчивая финансовым директором. Все люди, которые включены в этот процесс, могут быть сотворцами, и поэтому они работают в театре. Один монтировщик может сделать весь финал. Говорит режиссеру: смотри, у меня есть вот такая примочка. А в зале режиссер говорит: о, правда, давай мы ее... Находка! Режиссерское высказывание! Режиссер такой-то сделал спектакль и офигенный финал! Конечно, на режиссере лежит огромная ответственность, но человек, который это показал, участвует в процессе. Вопрос к критике, к театроведам, культурологам – а как они относятся к художнику? Что они видят? Как они это понимают? Не я должен отвечать на эти вопросы.

Р.С.: «Опера же!..»

В этом месте к разговору неожиданно присоединился выходявший с репетиции Денис Азаров. Определенно, это его интервью – одно из самых коротких во всей истории диалогов критиков с режиссерами спектаклей. Перефразируя Маяковского, – получился «Трегубов и немножко Азарова».

А.Т. Когда мы придумывали спектакль, я Денису прямо говорил: давай сделаем так, чтобы все время было понятно, что происходит. Мне хотелось, чтобы вы понимали, что происходит, даже если закрываете уши и не читаете текст.

Закрывать уши в опере – это свежо! А если серьезно, мне кажется, это нечастая мысль для театрального художника, особенно для оперного: обычно цель – обрисовать общее настроение спектакля или его части.

А.Т. Слушайте, они поют на итальянском, один американец, вторая японка. Что?! Что ты поймешь, по-итальянски? Будешь все время титры читать? И потом ты такой: был на «Чио-Чио-сан», музыка красивая, вообще круто, рекомендую. А то, что там заложена мысль, что там трагедия такая – ну, самоубилась, ну и что...

Д.А. Опера же.

А.Т. Опера же! Я пытаюсь смотреть на все глазами человека, который ничего не знает, пришел первый раз в оперу, не читал умных книжек. Чтобы его это впечатлило, он заинтересовался, задумался. Не знаю, правильная ли позиция, Денис?

Д.А. Конечно, правильная. В ГИТИСе режиссерам говорят не «хорошо/плохо», а «понятно/не понятно».

А.Т. Вот.

Беседовала
Ольга ПОРОШЕНКОВА

Игра в восточные костюмы

Известный художник, автор костюмов и декораций к более чем двумстам спектаклям, Павел Каплевич сотрудничает с Новой Оперой еще с 2014 года: именно он придумал костюмы к спектаклю «Щелкунчик. Опера». В постановке «Мадам Баттерфляй» Павел – художник по костюмам.

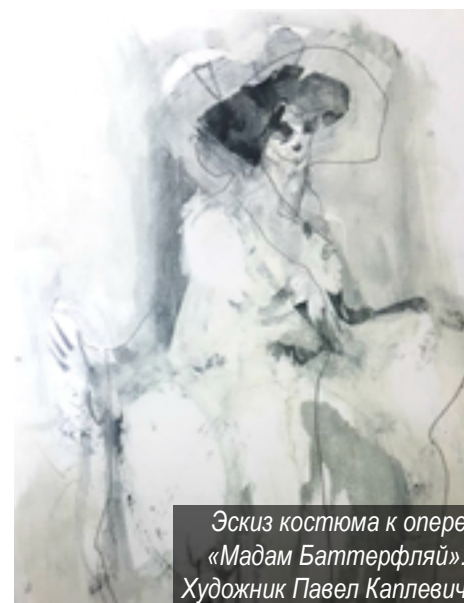
Одна моя идея для «Мадам Баттерфляй» заинтересовала режиссера Дениса Азарова, и мы попробовали ее воплотить. В спектакле мы изображаем два мира. Американский – достаточно жесткий, с напором, внешней энергией, мужским началом. А вот Восток и все, что связано с миром Чио-Чио-сан, – некое мягкое, обволакивающее, затененно напряженное «облако», в котором живут такие нежные воздушные создания. И когда один мир внедряется в другой, эти создания, обитатели мира Востока, как бабочки, «скукоживаются» и заканчивают свое существование. Настырный мир американской цивилизации пожирает это азиатско-восточное «облако».

Конечно, люди поймут, что действие происходит в Японии, хотя мы не цитируем восточные костюмы буквально – мы, скажем так, играем в них. У нас не будет законспектированных исторических костюмов или кроя, но будет намек на них. Представьте, что европеец увидел один раз японскую

одежду и попытался своим языком ее рассказать, – вот так мы это делаем. Материал, с которым мы работаем – мой любимый, он универсальный и очень многофункциональный. Я неоднократно использовал его в театре, и отходить от него мне не хочется. Этот материал называется фильц, он находится как бы посередине между тканью и бумагой: выглядит как бумага, но по сути является тканью, достаточно хорошо принимающей форму, ломкой, но прочной. Порвать его нереально, можно только разрезать. Из него мы делаем японские костюмы, головные уборы и обувь, и получается несколько игрушечный образ, потому что костюм держит форму и напоминает игрушки из бумаги – оригами. Принцип оригами используется и в отделках, и в реквизите, и в головных уборах. Как это будет соединяться с гримом – вопрос, но мы будем все пробовать. Хотелось бы лица тоже «подвинуть» в сторону оригами, будто они сделаны из модулей.

Американская история Пинкертона – черно-белая, в ней есть только один красный элемент – костюм его жены, приезжающей вместе с ним из Америки. Костюмы японцев, в отличие от американцев, решены в теплой гамме: беж, охра, в них есть желтоватые, болотистые тона – все это природные цвета. Их костюмы обладают некой воздушностью, они окутаны газом [имеется в виду ткань. – Прим. ред.]. Героиня – плоть от плоти культуры, в которой она рождена. Но она мечется, хочет соответствовать представлениям американцев о женщине, ломает себя и в результате гибнет, потому что это для нее не органично. Она – бабочка. Бабочка, которой кто-то обжег крылья.

Японские костюмы многопредметны. Мы создаем комплекты, которые могут

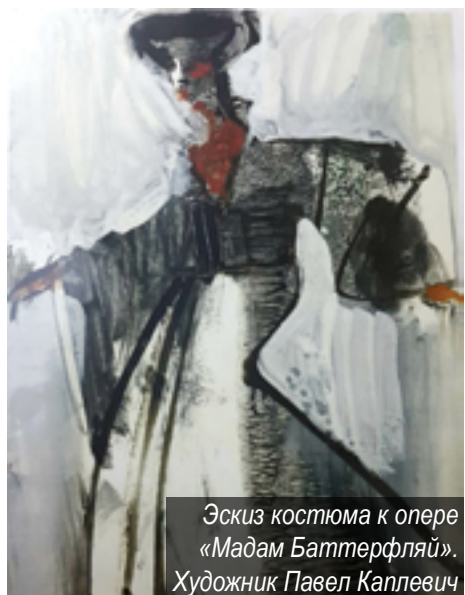


Эскиз костюма к опере
«Мадам Баттерфляй».
Художник Павел Каплевич

работать как один, а могут – как четыре-пять разных вариантов. У нас есть куртка, брюки, юбка, нижний костюм, и поверх этого всего такие газовые плащи. И все слои можно перемешивать, перепутывать. В общем, мы делаем некие коллажи, а на сцене будем смотреть, как с этими коллажами поступать – в какой момент что будет смотреться выгоднее.

В нашем спектакле присутствуют элементы популярной культуры. Эстетика поп-арта, Энди Уорхола, даже агрессивный элемент БДСМ... И, конечно, аниме. Я был в Японии, и там построены целые микрорайоны домиков, как у кукол Барби, и японки во всем этом купаются... У нас тоже этот элемент будет – «тень аниме», как бы взгляд западного человека на аниме.

Материал подготовили:
Юлия МОСКАЛЕЦ
Ольга ПОРОШЕНКОВА



Эскиз костюма к опере
«Мадам Баттерфляй».
Художник Павел Каплевич