

СНИМИ ГОЛОВУ И ОСТАВЬ ЕЕ ЗА СЦЕНОЙ

ТОЛЬКО
В «ВК»



Фото Игоря ИВАНДИКОВА

Великий оперный режиссер **XX века** Борис **Покровский**, которого уже лет **двадцать** как называют «**патриархом**», только что поставил моцартовскую «**Свадьбу Фигаро**» в своем Музыкальном Камерном театре, **смело** шагнул в следующее тысячелетие. Гораздо смелее, чем **большинство** его коллег по цеху, возрастом раза в три **помладше**. Вскоре после премьеры Борис Александрович, по-актерски кокетничая своим почти **90-летием**, блестяще провел **открытый** урок в оперной студии Московской консерватории, проще говоря, в **39-м классе** с крошечной сценой. Будущим певцам он объяснял, что такое... **опера**! Заставил-таки патриарх их разглядеть, что в **живой** практике стоит за **избитыми** терминами. Надеемся, это небезынтересно и для **наших** читателей. Кроме того, как будет видно из записи, само выступление Бориса Александровича походило на блестящий **спектакль** одного актера.

От вас дожدهшься!

Покровский входит в 39-й класс, оглядывает публику.

Так... Я хочу посмотреть на девочек...

(Крик в зале: «Оля, встань!..»)

Я захотел встретиться именно с вами, студентами консерватории, потому что поступить сюда не каждому удастся. Вы каким-то образом пронирали, вас приняли сюда случайно... И потому вам тут надоело уже... подумаешь, консерватория... Утром приходите сюда, вечером уходите...

А я вот сейчас пришел сюда — начинаются воспоминания всякие старинные, которые даже не касаются лично меня; а связаны с Чайковским или с Николаем Рубинштейном...

Вы знаете, кто такой Николай Рубинштейн? Вот вы, например? Не знает! Она отвернулась!..

Они так много сделали для нашего оперного театра. Я уж не говорю, что «Евгений Онегин» впервые прошел здесь, у вас. Он и написан был из расчета на консерваторцев. Петр Ильич вовсе не хотел,

чтобы эта опера шла в Большом театре, это уже потом, когда капиталистическое что-то уже проявлялось, «Онегина» перевели на большую сцену. А вообще-то это для молодежи спектакль. Гордиться надо.

Я вот недавно сдавал спектакль «Свадьба Фигаро» и все время вспоминал, что лучший русский перевод сделал Петр Ильич. Для студентов. С предисловием, которое меня очень смешит: он предупреждает, что выделил все неприличные места, которые могли бы студентов смутить. Сейчас от вас, конечно, не дожدهшься.

И раз уж вы для себя это помещение, как будущие господа артисты, ангажировали, то не забывайте, что вы на этой сцене можете сделать очень много интересного, нужного и полезного для себя.

А что значит — полезного для себя? Я могу рассказать только истории из своего опыта. Какие-то примеры могут вас немножко обидеть. Но ничего не поделаешь. Артист должен быть готовым к тому, что режиссеры будут его обижать.

ДОМ КУЛЬТУРЫ

Окончание.
Начало на 1-й стр.

Средь шумного бала... Зачем?

Я сейчас поднимался на лифте и вспомнил такой недавний случай. Студентке-вокалистке предложили на выбор программу — романсы, арии... Один романс ей не понравился — она сказала, что он не соответствует ее жизни, ее принципам. Что она «не такая».

Я себе представляю, что если любой романс взять, то можно сказать: «Он ко мне никакого отношения не имеет».

Ну возьмите «Средь шумного бала», предположим. Можно и на бал сходить, и на какую-то девчоночку посмотреть. Но чтобы относиться к этой девочке как к снотворному — это, понимаете, не любой может. «И грустно я так засыпаю, и в грезах неведомых сплю...» — это девушку-то вспоминаю!

Я говорю это знаете почему? Часто вы все — вы молодые, вы среднего возраста и вы старые, знаменитые, большие, очень большие, очень знаменитые — поете неграмотно произведения, которые взяли в руки. Потому что вы не проанализировали действенную основу. Его драматургию. Ведь для чего-нибудь это пишется.

Ну возьмите колыбельную песню. У вас же есть определенная задача: вы хотите, чтобы ребенок заснул. Главное, что есть в актере, — это есть «ДЛЯ ЧЕГО?» Для чего я пою? Для того, чтобы ребенок заснул.

Для чего марш? Для того, чтобы армия ринулась в бой, огромный полк смело, уверенно взлетел на какую-то высоту, стрелял бы в кого-то, кричал бы «ура!» и «да здравствует!» и последовали бы победные режиссерские реплики.

Музыка не есть что-то абстрактное. Сама по себе она не являет никакого смысла. Хотя, я понимаю, найдутся такие профессора, такая профессура сверхпрофессурная, которая будет со мной спорить (*меняет интонацию на жеманную*): «Ах, нет, эта музыка волшебна...»

... Я, когда был совсем мальчишкой, интересовался оперным искусством. Мы ходили на галерку, целый такой клан, который пробирался на пятый ярус Большого театра. Без билетов. Упаси Бог!

И я вообще должен сказать: презираю вас, если вы ходите в театр по билетам! (*Очень грозно, очень боево.*) Вы обязаны ходить на любой концерт, на любой спектакль без билетов! Как угодно. Через трубу дымовую! (*Аплодисменты.*)

Когда мне молодой человек или особенно молодая девушка говорит: «Борис Александрович, достаньте мне билеты в Большой!», — я эту девчоночку презираю. Она должна приходить в любой театр без всякого!

Главное в теноре — ноги

Мне было восемь лет — можете себе представить? Я клянусь вам! — и я очень долго поднимался по такой лесенке, которая шла от Петровки до 5-го яруса Большого театра. Там уже ждали капельдинеры, те, кто билеты проверяет... Да, мне было восемь лет, за два года до моего поступления в Гнесинское.

Я поступил тогда к Елене Фабиановне Гнесиной — вы когда-нибудь слышали такое имя? («Да» — единственный голос.) Не институт, не Академию имени Гнесиных. А просто Елена Фабиановна Гнесина. И Евгения Фабиановна Гнесина. Это были две такие женщины, которые держали школу на Собачьей площадке на Арбате. Меня отдали туда учиться. И Елена Фабиановна меня взяла. Я вспоминаю об этом не затем, чтобы похвастаться. Хотя, между прочим, и для этого. Я просто вспоминаю, сколько мне было лет. Тогда я сыграл ей какую-то Инвенцию Баха. Она сказала: «Ну, для двенадцати лет неплохо». Я страшно расстроился, потому что мне-то тогда было только десять.

И вот, значит, за два года до этого я поднимался на пятый ярус Большого театра, и капельдинеры — как будто их кто-то заставлял — меня, восьмилетнего мальчишку, развлекали. А это холод, двадцатые голы...

Знаете, что такое двадцатые годы, нет? (*Смех в зале.*) Вы знаете, кто вы были бы в двадцатом году? (*Довольно язвительно и сердито.*) Вы подумайте, где бы вы в это время находились. И в каком виде вы бы существовали. Стыдно сказать! (*К профессуре.*) Нет, я же должен как-то информировать ребят. Потому что черт их знает, читают они, не читают. Они же неграмотные.

И вот в эти двадцатые годы я

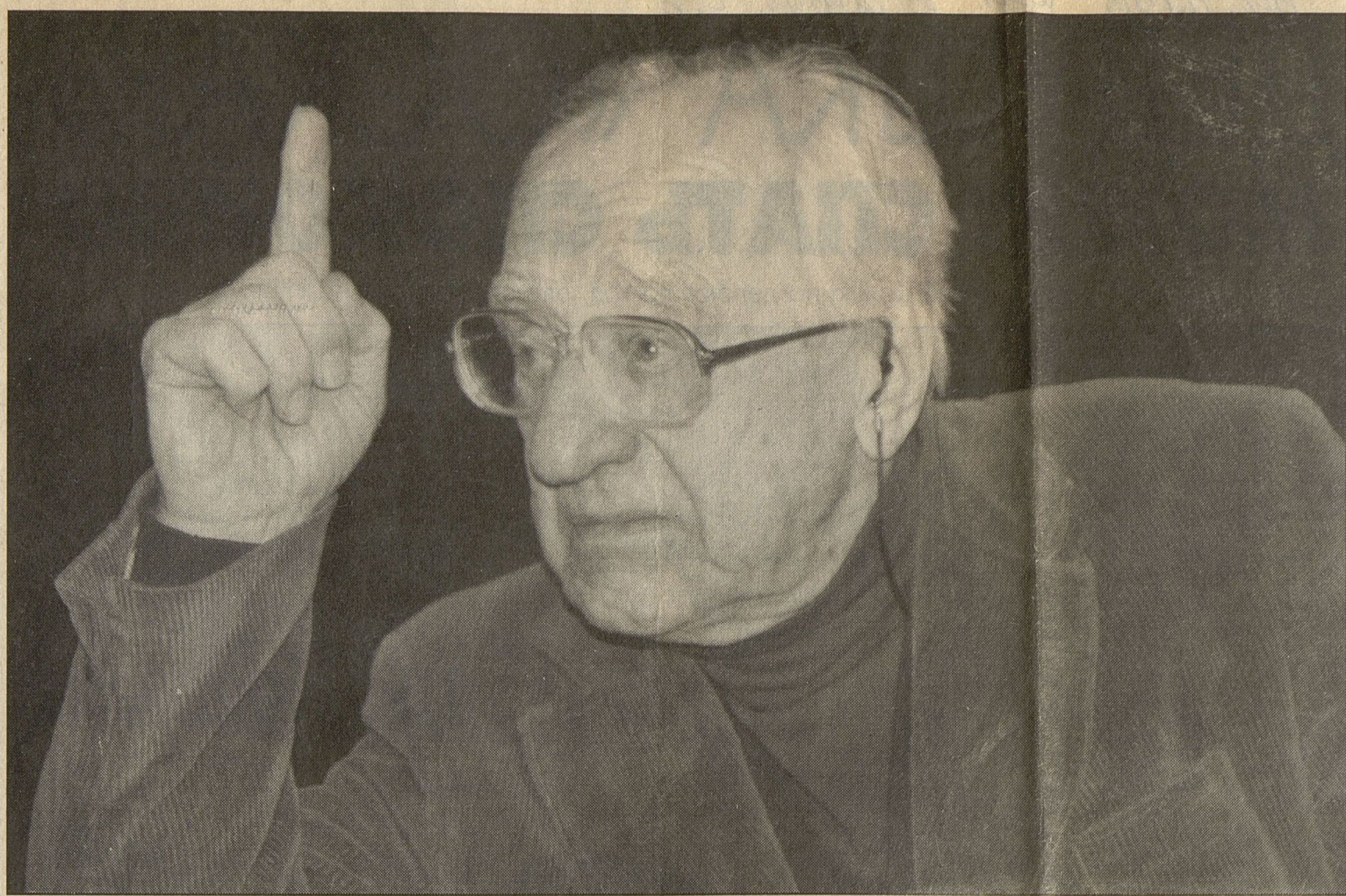


Фото Игоря ИВАНЧЕНКО

Борис ПОКРОВСКИЙ:

СНИМИ ГОЛОВУ И ОСТАВЬ ЕЕ ЗА СЦЕНОЙ

пробирался наверх. И стоял весь спектакль. И вот так я простоял там все свое детство. Я только еще по воскресеньям ходил в церковь. Там тоже пели, и мне позволяли ходить со свечкой. И я ходил очень красиво со свечкой, то есть играл в театр.

Что это было — так называемая галерка на пятом ярусе в Большом? Вы, конечно, сейчас все такие аристократы, ни черта не знаете. А на галерке этой — там собирались академики, доктора, там были очень умные люди; там были студенты, бандиты; и я там был, восьмилетний.

Все мы вместе обсуждали, что (*страшным голосом*) где-то в Свердловске появился какой-то тенор, и поет таким ма-аленьким голосочком, что никому не слышно. (*Смех.*) В это время с другой стороны кто-то говорил: «Не слышно? Зато у него такие красивые ноги; в Свердловске так и пишут: ноги красивые!» А кто-то добавляет, что, мол, ладно, через месяц он приедет и будет у нас тут петь... И действительно, через месяц приезжал такой-то, и все на него шли, и неме-е-е-денно мы его критиковали с самого верха до низу! А он высокого роста был. (*Фырканье в зале.*) А-а, девочки захихикали. (*Совершенно меняет интонацию.*) Про него красивые сказал — так они сразу захихикали... Они, наверное, поняли, что тенору иметь красивые ноги гораздо важнее, чем голос. (*Хохот.*) Да, да, да!

Вот я, собственно, там воспитывался, на этой галерке. Мне было восемь лет, я спорил с важным каким-то человеком, усы у него, борода. Он мне говорил: «Ты не прррав!» В Рассказе Лознгина эту фразу надо петь не так...» «Ка-ак?!» В Рассказе Лознгина — да там именно так написано!!! И это я говорю ему! — он академик, а я, значит, только что выучился чему-то на Собачьей площадке.

Сюжетец из Древнего Египта

Но это я подвожу к тому, что главный вопрос для вас — драматургия.

Что такое драматургия? Драматургия — это действие. То, что я рассказываю, — это действие.

То, что я шел в театр, — это действие. И то, что меня встречали там какие-то тети и дяди и ругали, если я опоздал, — «Вот, скорее, уже вышел... Сегодня Дамаев поет!...»

Вы знаете, кто такой Дамаев? А??? (*Голос из зала: «Был такой тенор!»*) Правильно! Вот видно все-таки, что консерватория... высшее

образование... Это шикарный был тенор. Но он не пел в Большом театре. Он пел у Зимина. Зимин ему платил больше, чем в Большом ему платили. Но иногда он приходил, очень редко, пел, и, значит, все бежало его слушать.

И вот когда все собирались — это что происходило? Что, ЧТО? Валила толпа. ДЛЯ ЧЕГО? Дамаева по-слушать. И КАК? Разрушая все преграды. Влезая в форточки, в двери, в дымоходы и так далее.

ЧТО, ДЛЯ ЧЕГО И КАК? Вот я и объяснил вам главный фактор системы Станиславского. Изучать ее — плохой тон, но вы ее должны знать. Вы, конечно, все дураки полные, если не будете ее изучать. Правда, Шалапин ее не изучал, но лучше, чем Шалапин, ее никто не знал.

«Акт» — это по-русски «действие». «Опера в трех актах» — значит «в трех действиях». Что такое «актер»? «Действующий человек». Но действовать можно только тогда, когда есть препятствия.

Вы знаете, в обыкновенных школах актерского мастерства на первом году делали такие этюды. Прсят: пройти из одного угла в другой. И вот на экзаменах, на испытаниях мальчишка идет. «Еще раз!» Мальчишка опять идет. «Спасибо, свободен». Выходит второй. «Пройди в угол!» А он стоит — и смотрит в этот угол. (*Б.А. выдерживает долгую паузу.*) Бойтесь идти. Что-то ему мешает... Он уже становится акте-ром. «Действующим человеком». Так вот, этот второй студент представил себе, как будто там, в углу, собака страшная; он боится, ему есть что играть; он то спрячется, то подойдет ближе, то кусок хлеба собаке кинет... Он целый час так будет играть. А комиссия целый час будет смотреть на него и скажет: «Принять!»

Если в театре нету действия, там нечего делать. Играет гениальный актер, а ему на сцене никого не надо убивать, ни в кого не надо влюбляться, ни у кого не надо денег просить. Значит, эта пьеса бездейственная.

И вот такую бездейственную пьесу берет композитор. Композитор немножко гений, и поэтому он думает: «А у меня зато будет хорошая музыка!» Но у него ничего не получается.

Если бы вы читали письма Верди...

Я вот очень люблю читать чужие письма. (*Смех.*) Недавно моя жена приобрела письма Моцарта. Вы знаете, что Моцарт девкам писал? Она мне парочку фраз перевела. Эти фразы нельзя в консерватории произносить... Мы когда выйдем, я, может быть, на мужской половине расскажу, что там Амадей Моцарт сказал по поводу одной вещички, которую он сыграл на органе... Моцарт — это же свой парень... А не то чтобы задрав нос (*благословенно*): «Моцарт!». ... Знаете, здесь, в консерватории, ходили такие тени... Такие профессорские профессора... Гольдштейн... Вот я встретился с Игумновым...

Вы знаете, кто такой Игумнов? А? (*Робкие «да».*) Он здесь ходил и говорил мне (*страшным «профессорским» голосом*): «Вам здесь не место!» Потому что я не пианист. То есть я был пианист, но я предал пианистическую культуру и стал режиссером. Потому что меня Большой театр перевернул, когда мне было восемь лет.

Так вот, Верди начнет сочинять оперу только тогда, когда он почувствует, что есть действие. У него в одном письме написано примерно

так: «Недавно я посмотрел один сюжетец из Древнего Египта. Любопытно. Я стал копаться...»

И вы знаете, какой это сюжетец? Это гениальная сцена в «Аиде», где Амнерис разговаривает с Радамесом, которого ведут на суд, и она хочет его спасти. Спасти не удастся, потому что Радамес молчит и не выдает себя. Что делает Амнерис? Хочет спасти. Как? Вытащить тайну у Радамеса. Радамес хочет что? Спасти свою любовь к Аиде. Для чего? Какое сквозное действие? Чтобы не выдать Аиду, в которую он влюблен. Значит, сверхзадача — любовь к Аиде.

Вот почему Верди схватился за этот сюжет!

Ну я это столько раз ставил... И каждый из вас, наверное, пел Радамеса или Аиду или Амнерис. Так вот, эта сцена судилища — это же сойти с ума! От чего? От действия! От действия, которое выражено музыкой.

А оркестр говорит: «Дура!»

Не иначе как Верди позвонил по телефону Станиславскому... Ведь у Верди есть все — и сквозное действие, и сверхзадача.

А у Петра Ильича это все — вообще как школа. У него вся система Станиславского. Что, для чего, как.

Вот Петр Ильич пишет «Евгения Онегина». Знаете, в каком месте я вдруг понял, что он архигений? Вы думаете, в арии Ленского? Ёфу! В письме Татьяны! Ой-й, нет.

Но вот в самом начале в своем дневничке Петр Ильич пишет: «Начинается опера с того, что две старушки варят варенье и болтают. Что делают? Варят варенье. Как они себя ведут? Болтают. Это уже указание, как надо петь.

Все вы, конечно, знакомы с Шалапиным Федором Ивановичем. И вот если бы Федор Иванович вас спросил «Что главное в пении?», дураки бы сказали — «то, се, маска, на клык поставить...» (*Хохот.*) А на самом деле главное в пении — это интонация. Окраска звука. Когда у артиста много вокальных красок, тогда он идет на ура. Шалапин владел многим количеством красок. А с точки зрения взять ноту — были и лучше него, да никому не нужны.

Вот смотрите. Девчонка — дуреха, конечно, но ничего не полделаешь, влюбилась! — пишет письмо почти незнакомому человеку.

Какая у нее должна быть окраска звука? А?

Я «Онегина» ставил раз сто и слушал часто. И вот так слушаешь-слушаешь — и обязательно хочется крикнуть исполнительнице Татьяне: «А ты не пиши!!! Чего плачешь-то? Брось ты!.. Чего к Онегину пристала?!» (*Смех.*) Татьяна так плаксива (*поет, «размазывая слезы»*): «Кто ты, мой ангел ли хранитель...» (*Хохот в аудитории.*) Мои сомнения разреши...»

А в это время оркестр говорит: «Вот дура!» Потому что играет он ту же музыку, только в другой инструментальной обработке!

Конечно, и дирижер, и умный режиссер заглянет в это местечко партитуры и посмотрит: а что по поводу происходящего думает не Татьяна, а сам Чайковский?

Ночью за зельем

Я приведу вам пример из «Царской невесты», насколько в партитуре все точно указано.

Вы «Царскую невесту» видели когда-нибудь или слышали? А?

Французы очумели от ужаса и побежали за билетами

режиссеры всегда любили с актерами устраивать обсуждения. За границей нельзя. Там обязательства. «Обязуюсь плакать во время Песенки Герцога» — и приходится артисту плакать. (*Поет рыдая: «Сердце красавицы... трам-трам-трам-тра-ра-ра...»*) И таких случаев очень много.

Режиссер объяснил этой певичке: мол, у Пушкина написано, что когда Татьяна была молоденькая, она много читала. (*Хохот.*) И испортила глаза. Так что очки неслучайно. И вот Татьяна, чтобы получить свой гонорар, надевает роговые очки и пишет: «Кто ты? Мой ангел ли хранитель, или...? Не разгляжу...» Более того, то она потом пришла на бал и говорит: «Скажите, кто это там... Не разгляжу...» (*Хохот, аплодисменты.*)

К сожалению, это болезнь. Она пришла к нам с Запада. Очень умные ребята этим занимаются. Потому что за это платят. А директора театров заинтересованы в том, чтобы был скандал. Им не нужен нормальный спектакль — чтоб как поставили при бабушке, так чтоб и стоял. Им нужен спектакль ненормальный.

Я когда-то очень давно проездом оказался в Париже. Ну, что тут у вас нового в театрах, спрашиваю. Да «Кармен» поставили в одном театре, такое безобразие... Все возмущены до предела. Кармен выезжает на мотоциклетке голая. (*Хохот.*) Трр-трр-тр-пам-пам! Слезает голая. Французы очумели от ужаса и возмущения. И все побегали за билетами. Директор говорит: «Не доставай билетов!»...

Но недавно мне одна моя ученица звонила из Вены, хорошая актриса, пользуется успехом в Вене. Жаловалась: режиссер черт знает что творит, и она ничего не может с этим поделать. Одна надежда — скоро это само собой прекратится. Я ее спрашиваю, почему? режиссера что, к директору вызвали? в райком партии? Нет, говорит, просто публика перестала ходить.

Публика — это единственное, что может сберечь нас от напасти лже-новаторства и пошлости.

Когда вы будете играть в разных театрах мира, вас могут заставить делать несусветные вещи. Вы делайте. Ну бывает... От гонорара же не откажешься. Только знакомых никого не зовите.

Но, понимаете, вы должны в себе воспитать неприязнь ко всему пошлому. Вы должны любить настоящее. Этих настоящих авторов. Вы должны любить даже Леонавалло. Даже Масканы. Даже всех тех авторов, которые иногда у нас считаются второстепенными. Я уж не говорю о Моцарте, Верди или Чайковском. Эти все знают. Они и есть главные режиссеры спектакля.

Чем взять Неаполь

Только что состоялась премьера «Свадьбы Фигаро» мы там в Камерном театре. Мы у нас живем как? Не так, как при советской власти, когда что хочешь, то и ставлю, главное, чтобы не про контрреволюцию.

Мы теперь вынуждены ставить то, что нам покажут. Нам Европа говорит: мы заключаем с вами договор, заказываем вам поставить такую-то оперу к такому-то сроку, и такого-то числа вы начнете свои гастроли в таком-то городе в такой-то стране. И все заказывают Моцарта!

А мы что? Мы Моцарта — пожалуиста, с удовольствием выучим. На итальянском все поем, понимаем? При чем никто не понимает по-итальянски. Ни там, куда мы едем, ни мы сами. Даже итальянцы не понимают ни черта. (*Хохот.*) Мы напрасно смеетесь. Несколько лет назад нас вдруг заставили поехать в Неаполь играть «Севильского цирюльника». Но не Россини, а Паиззелло. Все кричат: о, Паиззелло! Ведь Паиззелло раньше написал «Севильского цирюльника», чем Россини! непременно приезжайте! мы заплатим деньги!! Ну, вы же актеры будущие, вы понимаете, что раз заплатят деньги — мы готовы.

Приехали мы туда, а нам говорят: петь только по-итальянски! А по-итальянски ни одного слова никто не знает. Тогда я сделал такую штуку. Я попросил, чтобы меня познакомил с самым знаменитым суфлером неаполитанской оперы. Он пришел, с бабочкой... усы... Все его знают... Он там сто лет под-сказывал всем знаменитостям.

Я прошу его надеть фрак, сажаю в центральную ложу, даю на него яркий свет. И публика вся смотрит: «Суфлер! Наш суфлер!». Итальянцы — они же патриоты. Им что за опера — неважно, важно чтобы суфлер был свой... Я своим артистам говорю: ребята, он подсказывает вам, а вы повторяйте за ним и пойте. И самое главное — игру давайте где надо. И вот они чуть что — сразу туда, к суфлеру. Он им подсказывает — они и распевают. Итальянцы в восторге! «Наконец-то опера масок! Наконец-то дель арте! Наконец-то мы в опере поняли слова! А вот в нашей неаполитанской опере ни одного слова нельзя понять...»

(*Торжественно.*) Мы гордо сели на парокход и вернулись в страну. (*Хохот.*)

Я боюсь, что я всех уже утомил. Может, я уже закончить должен? Вы знаете, мне ведь только стоит открыть рот — и я его уже не закрою. Потому что защищать композиторов... ну знаете, эти ребята... компания-то какая! Пуччини... Верди... Бетховен... Моцарт... Это — создатели те-а-тра.

Так что вы не воображайте, что опера есть музыка. То, что вас в консерватории этому учат, — это случайно, просто другого помещения нет.

Опера есть театр. Но театр высшего класса!

режиссеры всегда любили с актерами устраивать обсуждения. За границей нельзя. Там обязательства. «Обязуюсь плакать во время Песенки Герцога» — и приходится артисту плакать. (*Поет рыдая: «Сердце красавицы... трам-трам-трам-тра-ра-ра...»*) И таких случаев очень много.

Режиссер объяснил этой певичке: мол, у Пушкина написано, что когда Татьяна была молоденькая, она много читала. (*Хохот.*) И испортила глаза. Так что очки неслучайно. И вот Татьяна, чтобы получить свой гонорар, надевает роговые очки и пишет: «Кто ты? Мой ангел ли хранитель, или...? Не разгляжу...» Более того, то она потом пришла на бал и говорит: «Скажите, кто это там... Не разгляжу...» (*Хохот, аплодисменты.*)

К сожалению, это болезнь. Она пришла к нам с Запада. Очень умные ребята этим занимаются. Потому что за это платят. А директора театров заинтересованы в том, чтобы был скандал. Им не нужен нормальный спектакль — чтоб как поставили при бабушке, так чтоб и стоял. Им нужен спектакль ненормальный.

Я когда-то очень давно проездом оказался в Париже. Ну, что тут у вас нового в театрах, спрашиваю. Да «Кармен» поставили в одном театре, такое безобразие... Все возмущены до предела. Кармен выезжает на мотоциклетке голая. (*Хохот.*) Трр-трр-тр-пам-пам! Слезает голая. Французы очумели от ужаса и возмущения. И все побегали за билетами. Директор говорит: «Не доставай билетов!»...

Но недавно мне одна моя ученица звонила из Вены, хорошая актриса, пользуется успехом в Вене. Жаловалась: режиссер черт знает что творит, и она ничего не может с этим поделать. Одна надежда — скоро это само собой прекратится. Я ее спрашиваю, почему? режиссера что, к директору вызвали? в райком партии? Нет, говорит, просто публика перестала ходить.

Публика — это единственное, что может сберечь нас от напасти лже-новаторства и пошлости.

Когда вы будете играть в разных театрах мира, вас могут заставить делать несусветные вещи. Вы делайте. Ну бывает... От гонорара же не откажешься. Только знакомых никого не зовите.

Но, понимаете, вы должны в себе воспитать неприязнь ко всему пошлому. Вы должны любить настоящее. Этих настоящих авторов. Вы должны любить даже Леонавалло. Даже Масканы. Даже всех тех авторов, которые иногда у нас считаются второстепенными. Я уж не говорю о Моцарте, Верди или Чайковском. Эти все знают. Они и есть главные режиссеры спектакля.

Только что состоялась премьера «Свадьбы Фигаро» мы там в Камерном театре. Мы у нас живем как? Не так, как при советской власти, когда что хочешь, то и ставлю, главное, чтобы не про контрреволюцию.

Мы теперь вынуждены ставить то, что нам покажут. Нам Европа говорит: мы заключаем с вами договор, заказываем вам поставить такую-то оперу к такому-то сроку, и такого-то числа вы начнете свои гастроли в таком-то городе в такой-то стране. И все заказывают Моцарта!

А мы что? Мы Моцарта — пожалуиста, с удовольствием выучим. На итальянском все поем, понимаем? При чем никто не понимает по-итальянски. Ни там, куда мы едем, ни мы сами. Даже итальянцы не понимают ни черта. (*Хохот.*) Мы напрасно смеетесь. Несколько лет назад нас вдруг заставили поехать в Неаполь играть «Севильского цирюльника». Но не Россини, а Паиззелло. Все кричат: о, Паиззелло! Ведь Паиззелло раньше написал «Севильского цирюльника», чем Россини! непременно приезжайте! мы заплатим деньги!! Ну, вы же актеры будущие, вы понимаете, что раз заплатят деньги — мы готовы.

Приехали мы туда, а нам говорят: петь только по-итальянски! А по-итальянски ни одного слова никто не знает. Тогда я сделал такую штуку. Я попросил, чтобы меня познакомил с самым знаменитым суфлером неаполитанской оперы. Он пришел, с бабочкой... усы... Все его знают... Он там сто лет под-сказывал всем знаменитостям.

Я прошу его надеть фрак, сажаю в центральную ложу, даю на него яркий свет. И публика вся смотрит: «Суфлер! Наш суфлер!». Итальянцы — они же патриоты. Им что за опера — неважно, важно чтобы суфлер был свой... Я своим артистам говорю: ребята, он подсказывает вам, а вы повторяйте за ним и пойте. И самое главное — игру давайте где надо. И вот они чуть что — сразу туда, к суфлеру. Он им подсказывает — они и распевают. Итальянцы в восторге! «Наконец-то опера масок! Наконец-то дель арте! Наконец-то мы в опере поняли слова! А вот в нашей неаполитанской опере ни одного слова нельзя понять...»

(*Торжественно.*) Мы гордо сели на парокход и вернулись в страну. (*Хохот.*)

Я боюсь, что я всех уже утомил. Может, я уже закончить должен? Вы знаете, мне ведь только стоит открыть рот — и я его уже не закрою. Потому что защищать композиторов... ну знаете, эти ребята... компания-то какая! Пуччини... Верди... Бетховен... Моцарт... Это — создатели те-а-тра.

Так что вы не воображайте, что опера есть музыка. То, что вас в консерватории этому учат, — это случайно, просто другого помещения нет.

Опера есть театр. Но театр высшего класса!

Записала
Наталья ЗИМЯНИНА

ТАК ГОВОРОИЛ ПОКРОВСКИЙ

Танцами занимаетесь при каждом удобном случае. На вечеринке хотя бы. Ну, вальс вы, конечно, не умеете ни черта танцевать, мазурку не умеете, полонез... А это очень полезно. Сейчас даже здесь видно: дергаться на сцене не надо, надо двигаться! Мне наплевать, что вы поете плохо, мне самое главное, чтобы вы играли хорошо.

Актеру быть очень умным не годится. Сними голову и оставь ее за сценой. Режиссер и сам умный, он же учился... Хотя очень умный режиссер тоже не нужен. Режиссер должен соображать.

Актер! Никогда не задавай вопросов! Делай — и все! Актер — действующий!

Самое главное, чтоб здесь в консерватории знали, что вы не головастики, у которых в голове много... Головастиками всегда называл нас, учеников ГИТИСа, Станиславский, и Мейерхольд тоже. «Ну, ты головастик!» — говорил Мейерхольд.

Роди Бога, только не думайте, умоляю! А то я боюсь, вы сейчас начнете думать, и мы к вечеру не кончим...