

профессионал

Есть старое, приписываемое сэру Уинстону Черчиллю, изречение: «Кто в молодости не увлекся радикальными идеями, у того нет сердца; кто к старости не стал консерватором, у того нет головы». Борис Александрович Покровский, всю жизнь отдавший музыкальному театру, от Большого до Камерного, — пришел к своему видению консерватизма, которое воплощает в каждом из спектаклей последних лет — «Дон Жуан», «Франческа да Римини», «Таис», «Хованщина»... Однако не Моцарт, не Рахманинов, не Мусоргский, по собственному признанию мастера, определили его приход к «простоте и даже примитивности» постановочного языка. Этой определяющей величиной стал Альфред Шнитке и его опера по рассказу Виктора Ерофеева «Жизнь с идиотом». Завтра — сороковины со дня смерти великого композитора и друга Бориса Покровского.

— Я ПОНИМАЮ, что он умер. Но Шнитке не из тех людей, которые лично для меня могут умереть. Я не пошел на похороны — не хочу видеть его в гробу и посещать его могилу тоже не хочу. Вы знаете, у меня был большой друг со студенческих времен — Товстоногов. Когда он умер, я чуть-чуть не собрался в Ленинград на похороны, но вовремя остановился и вернулся назад. Только чтобы не видеть его мертвым. Поэтому я общаюсь с ним запросто — он мне очень нужен, я советуюсь с ним. Я и со Шнитке могу говорить, и с Шостаковичем, никакой мистики тут нет.

— Есть своего рода осознанный выбор?

— Можно и так сказать. Если очень нужно, и с Моцартом можно поговорить — только из-за разницы языков и эпох мне трудно найти к нему ключ. Эти люди способны управлять нами, а наше дело — управляться.

Средние классики

— Я СТАВИЛ «Жизнь с идиотом» трижды — в Амстердаме, Вене и у себя, в Камерном музыкальном театре. Задача всех трех постановок была: поставить спектакль поинтереснее. Что такое это «поинтереснее» — никто не знал, в том числе и я. Мне лишь хотелось дать себе свободу понимания «как бы я поставил, если бы за мной не следили тысячи критиков» во всем мире, которые съезжались на премьеры в Европе, ахали и восторгались. А что им прикажете делать, если они ничего не понимают ни в спектакле, ни в Шнитке? Повосторгалась — и забыли, разлетелись в поисках новых правдолюбков. И только после этого у себя в театре, с выпестованными мной актерами, я смог приблизиться к Шнитке — то есть отпустить вожжи. Знаете, когда ночь, тьма, вы заблудились и не знаете, куда двигаться, — бросьте вожжи, лошадка сама приведет к дороге или людям. Именно лошадь, не вы. Будете руководить — не выберетесь; так и в искусстве.

В Камерном театре я был свободен, пригласил своих артистов и понадеялся на старую консервативную школу. В Италии композитор был на нашем спектакле, обнял меня и сказал: «Вот так я это себе и представляю», — хотя все ожидали спектакля сверхоригинального, потому что Шнитке считался композитором авангардным. А на самом деле Шнитке — обыкновенный, средний классик. Как Моцарт или Россини для своего времени: он заглядывает вперед и не забывает о том, что было раньше. Я должен был признаться, что после этого спектакля стал хвастаться тем, что я консерватор и никак не хочу признавать себя новатором. Более того, я не люблю новаций, потому что чувствую в них некоторого рода спекуляцию. Да и само слово «новатор» для меня бранное.

— Почему?

— Новатор — это тот, кто сидит и говорит: «Вот я сижу, никому не нужный, никуда меня не зовут. А что, если я возьму — и надену на Мефистофеля фрак? Все скажут «новация» и позовут в любой провинциальный театр — La Scala, например, или Большой театр».

— Какой же Мефистофель угоден вам?

— Тот, что, по рассказам, создавался Шаляпиным — всегда разный, страшный, после которого артист отправлялся в церковь — просить прощения за то, что целый вечер был дьяволом. А так — да, он может выйти во фрак, ведь никто этого прямо не запрещает: объяснишь тем, что в каждом человеке во фракке живет Мефистофель, и все в восторге. Но мне жалко воображения Гуно и его либреттиста, благодаря которому существует опера «Фауст», воображения публики.

— Значит, вы — не новатор? Но ваш творческий путь говорит совсем о другом.

— В моем случае есть некий парадокс. Если сегодня поставить честно, реалистически, какой-нибудь спектакль, то он будет выглядеть как открытие и всех этим порадует. Вокруг столько желающих апатировать и добиваться славы от всякого рода «поисков» чего-то нигде не бывшего... Не

признаю, когда говорят, что режиссеры стремятся осовременить классику — это суждение глупо и невежественно. Классика на то и классика, что она вечно современна. Тот же Моцарт от нас очень далек, и многие тайства его мы не можем раскрывать — не потому, что дураки, а потому что не пришло еще нам, или мне, время понять Моцарта. Может, это будет завтра, послезавтра — а может, и никогда, если продолжим наше любимое занятие по выпитыванию культуры золотым тельцом. Того же Шнитке понимают немногие, я тоже не могу похвалиться этим. Поэтому, трезво смотря на вещи, я никогда не рассчитывал на то, что смогу его понять.

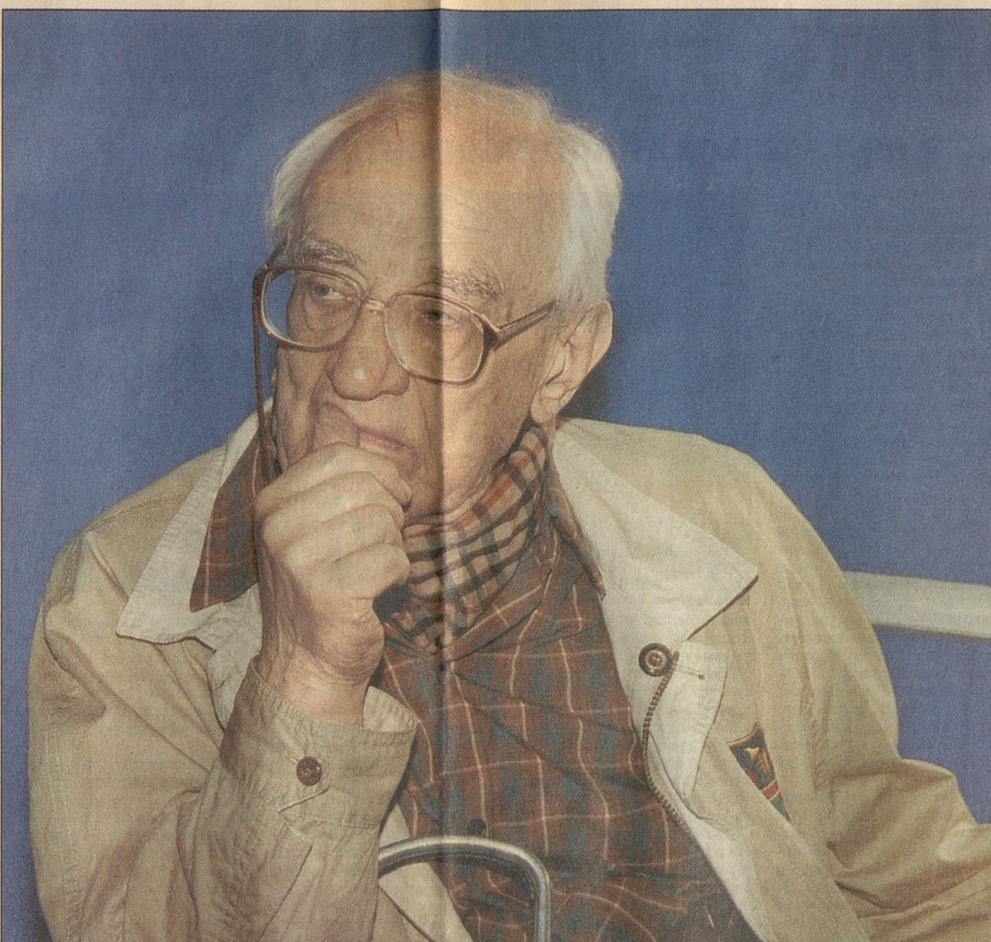
— А как можно ставить «Жизнь с идиотом», не понимая музыкальной драматургии Шнитке?

— Я практик, не теоретик. Мне надо повариться вместе со Шнитке в одном котле — как с Чайковским, Мусоргским, Моцартом; тогда партитура становится доступна для анализа. После анализа понятно, во имя чего все это создается. Что касается Альфреда, то все было не так просто — может, потому, что он сам был по-человечески доступен и деликатен. Короче, воспитанный человек, который не лез со своими гениальными постановочными идеями. Так же, кстати, вели себя и другие великие композиторы, с которыми я работал, — Прокофьев, Шостакович, Стравинский: сидели рядом, как друзья, иногда подбадривали, чем-то восхищались, если особо понравилось, но никто не лез под руку советовать.

— Даже такой брелер, как Стравинский?

— Никогда, и Стравинский в особенности. Он мне однажды сказал: «Самое главное, чтобы артисты не делали ничего своего — пусть только спюют ноты, как в школе, и не надо никаких «перезиваний», то есть того, что называется «раскрытием роли». Я имел это в виду и репетировал с актерами именно таким образом, что мне очень помогало. Признаться, это было для меня уроком, который я перенес на других композиторов: не надо им помогать, не надо раскрывать, улучшать, осовременивать — лучше ничего не портить. Стравинский же говорил мне, просмотрев «Войну и мир» Прокофьева в Большом: «Никогда ничего не переделывайте из того, что вы поставили». Это очень мудро, хотя в то время я не совсем понимал, о чем речь. Ему особенно понравилась сцена бала, я тоже тогда этого не понимал...

Вообще, у Прокофьева не было картины бала Наташи Ростовской. Сергей Сергеевич даже издевался надо мной; я заказал, чтобы был вальс, а он прислал телеграмму: «Вальсиков не будет». Я говорю: «Нужен бал». А он: «Вы из Большого театра? Знаю, вам там нужны вальсики, маршики, полонезики — так не будет вам ни того, ни другого, ни третьего». Прошло время, я говорю ему: «Без вальсика спектакль-то не получится». А он: «С вами разговаривать... Ненавижу я режиссеров!» То есть ему стыдно стало, что он потерял драматургию Толстого. И однажды на репетиции подходит: «Вот, с вокзала привезли нарочным, передать просили». Что такое, посмотрим... Раскрываем, а там — вальс. Вот так...



Камерный большой человек

Борис Покровский по-прежнему может общаться с Альфредом Шнитке

Сталин, Ленин и старый таз

— РАБОТАЯ с Альфредом, я никогда не мог понять, что ему нравится, а что нет — он ничего не говорил, сидел рядом и улыбался.

— А вы не спрашивали?

— Зачем? Если он молчит, значит, так ему удобнее. Был только один эпизод в работе, когда он высказал свое мнение *post factum*. В одной из постановок мне не понравилась деталь декораций, сделанных очень знаменитым и талантливым художником; там были абстрактные панно, сосуществовавшие с обстановкой средней московской квартиры. Мне они показались, грубо говоря, излишне формалистичными, я быстро заменил их — и вы бы видели, как благодарно затрепетал авангардист Шнитке, который до того требовал от художника именно современного решения: «Вот оно, наконец-то, я стеснялся вас попросить!» И я понял, что этот авангардный композитор — точнее, музыкальный драматург — не приемлет формализма. Как будто он Сталин какой-нибудь или Жданов... Нет, скорее, Сталин, он все-таки повыше будет.



«Жизнь с идиотом» Альфреда Шнитке в Камерном музыкальном театре. Вова — Е. Болучевский

— Что вы имеете в виду — положение в партии?

— Жданов говорил и учил, а Сталин никогда себе не позволял рассуждать о музыке — предмете, в котором, как он сам понимал, разбирался достаточно слабо. Точнее, он был совсем не дурак, чтобы говорить об этом самому. Можно ведь сколько угодно критиковать устами Жданова и Прокофьева, и Шостаковича, но при этом им надо было давать почти каждый год Сталинские премии — и давали! Так что не надо выставлять самих себя дураками, расходясь о том времени, в конце концов все наши умозрительные построения на этот счет довольно быстро распадаются. Лично я был счастлив, что меня в 1948-м критиковали за постановку оперы Ваню Мурзели «Великая дружба», в которой формализм даже и не ночевал, и все знали об

этом! — но зато меня после всего вдвойне полюбила Прокофьева и Шостакович. «Теперь ты с нами!» — кричали мне они. — Мы не одиноки, нас много!» Им, по большому счету, было наплевать — не могли же они в принципе писать какую-то другую музыку. Так же и Шнитке — писал, как мог.

Я решил поставить в Камерном очень натуралистический спектакль. Консервативный спектакль в обычной московской квартире в качестве места действия. Единственное, что может показаться необычным, — весь интерьер этого жилища взят с подмосковных помоек. Если вы пойдете в лес по грибы или за ландышами, то обязательно наткнетесь на свалку. На ней обязательно валяется старая пружинная кровать, сломанный холодильник с оторванной дверцей или грязный, никому не нужный телефон — да

Обиженный ангел

— ЕСТЬ ОПЕРЫ, которые сами себя ставят. Их можно провалить лишь при огромном желании улучшить. Если вы захотите поставить «Травиату» свежо — провала не избежать.

— А, допустим, Вагнер ставит самого себя?

— Мне сложно ответить, поскольку я не так много его ставил. Я всегда расхожусь с тем сюжетом, который он хотел. Так, у Вагнера Лознгрин — герой, который приходит и сам всего добивается. Я же вижу его в традициях русской оперы, в облике Собинова, как некий образ силы, ангела, пришедшего к людям и ими обиженного. Он послан отсюда, это нельзя даже пытаться проверить и, тем более, контролировать. Сомнение к человеку и добро, которое он несет, — в этом тра-

гедия для Собинова и меня, немцы этого не понимают. Посланец Граала, Лознгрин, пришел не с рекламой на майке: мол, «я сейчас вам добро сделаю» — а лишь с просьбой: «Не спрашивайте меня, кто я такой». Не-ет, обязательно надо спросить. Вот вам человеческая недостаточность, маловерие, о котором рассуждали бы Станиславский и Чехов, каждый русский, занявшийся историей о Лознгрине. Здесь уже дело не в музыкальной драматургии, а в характере события как средстве выражения образа...

— Вы считаете, что образ выше драматургии целого?

— Разве, например, Чайковский подорвал, о чем пишет? Писал, о чем писалось. Все знали о существовании земного притяжения, но нужно, чтобы упало яблоко на голову. Всем падает яблоко. Но вам упадет, мне упадет — мы не напишем «Евгения Онегина». Я хочу написать очень трогательную историю про любовь, романтическую девочку, ужасно хочу — ну, и с этим «хочу» ухожу в сторону; никому я не нужен. А письмо Татьяны нужно всегда и каждому.

— Положим, вначале его сочинил Александр Сергеевич...

— Верно, но прочитали этот роман все, а гениальную музыку создал Чайковский, все услышали биение его сердца. А почему, кстати? Что, он был такой любвеобильный, любил девочек? Подозрительно, да? Говорят, что любил что-то другое, да? Но для искусства это не имеет значения; вот здесь-то Бог и есть. Его «Онегин» — настоящая, подлинная, романтическая любовь. А «Ромео и Джульетта»? С ума сойти.

— А если взять другого *подозрительно* оперного человека — Бенджамин Бриттена?

— Мне кажется, что он любил детей, — *исто* любил. У него много опер про детей и мир детства. Вообще, я не удивлюсь, если какой-нибудь негодяй, подлец, бандит, который убил свою дочь, зарезал мать, что-то сверхъестественное сотворит. Бог ведь может приказать кому угодно. Разгадать Моцарта, Чайковского, Шнитке не так-то просто. Да и, наверное, не нужно. «Дайте мне хороший гонорар, и я вам разгадаю гения» — это современный подход к культуре. Иногда бывает, что классики засыпают на — как Бах, 70 лет после смерти никем не востребованный. Ну и ничего, пришел Мендельсон, который обратил внимание мира на творчество Иоганна Себастьяна. Все они сложны, и слава Богу — значит, мы будем вынуждены мыслить, рассуждать и развиваться.

— Вам так важно мнение мира, общества, публики?

— Безусловно. Мне важно, чтобы хоть один грубый, невежественный дурак, каких сейчас много, изменился, слушая Моцарта или Чайковского. Такая надежда есть; впрочем, я, наверное, старомоде.

— Дурак никогда не поймет, что он дурак.

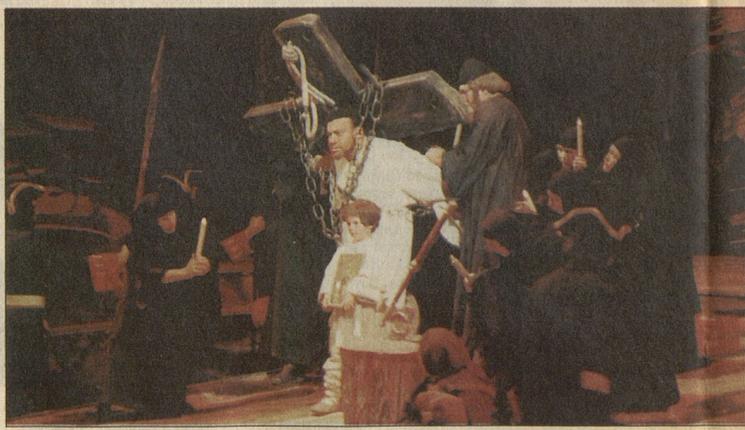
— Он может не понять, но ему, может быть, станет стыдно. Вот я однажды чуть не открыл рот и не объявил громко, что я — дурак. Это было, когда Прокофьев принес в Большой театр «Войну и мир». Мне показалось, что он плохо играет, а на то время играл лучше — так мне казалось. Сергей Сергеевич и Самуил Абрамович Самосуд, в то время главный дирижер Большого, попросили меня высказать мнение — мне предстояло сказать премьеру. Я уже приготовился открыть пасть для нескольких критических замечаний: Петербург времен «Войны и мира» мне представлялся тогда не иначе как в интонациях Чайковского. Но, увидев слезы на лице великого дирижера Самосуда, я промолчал. Многим бездарным людям, которые занимаются культурой, пишут всякую пошлость, тоже нелишне закрыть рот.

— Но Шостакович, Шнитке и даже Моцарт пользовались пошлостью, как вы — старым газом.

— Они не боялись, потому что могли ее победить. Моцарт, например, использовал ее для того, чтобы посылить и поперчить «Дон Жуана», Шостакович и Шнитке — для создания образа. Если можно так сказать, их пошлость была высочайшего вкуса и тонкости...

Я долго пожил, долго поработал. Люди, хорошо ко мне относившиеся, говорят, что я энергичный, работоспособный, волевой. И я с этим согласен — зачем отказываться от таких комплиментов. Но я знаю, что, имея дело с композитором, я должен позвать *лошадку* или какие-то сверхъестественные силы, которые должны вывезти. И вывозят, всегда — если я не начинаю понукать.

Беседовал Юрий ВАСИЛЬЕВ



«Хованщина» в Большом театре. Василий Голицын — 3. Соткилава