

Время

Культура, — 1997. —
25 янв. — с. 13

по Покровскому

Он посадил дерево, одно из самых красивых и плодотворных в саду отечественного оперного искусства, — это его спектакли, книги, ученики. Стал главой большой семьи, где жена — певица, дочь — актриса, внук — актер и режиссер, а правнуки — просто правнуки. Построил дом, Камерный музыкальный театр, который — даром что четверть века в подвале — виден издалека. Позавчера ему исполнилось 85. Он по-прежнему счастлив, потому что в любой момент может начать делать то, что не просто любит, но без чего жить не может, — сочинять спектакли и репетировать. И по-прежнему степень его интереса к жизни — это точка кипения.

— Ч то за манера считать нашу культуру непобедимой — “мы будем всегда”, “всегда будет Чехов, Тургенев”?! Шапкозакидательство! А я вижу — затоптаны на телевидении и Чехов, и Тургенев, появляется талантливый пианист — через несколько лет, как только почувствует силу своих крыльев, он улетает, потому что здесь не родина для его искусства. Недавно был проведен Открытый вокальный конкурс в Большом театре имени Зимины Сергея Ивановича. Я хочу знать, кому из тех, кто сегодня кричит о политике и экономике, известно имя этого человека, который переплавил свое богатство на русскую культуру, на искусство, на театр? Почему, наконец, я хожу по центральным улицам Москвы и все время читаю иностранные надписи и вывески? Почему я должен идти в какой-то “супермаркет”? Да, за границей я пойду в супермаркет, но ни в Париже, ни в Нью-Йорке не увижу надписи по-русски “лавка” или “гастроном”. Американцы хотят говорить по-английски, французы — по-французски, то есть каждый держится за свое право быть верным Отчизне. А из нас это выбивается. Скажете, не преступление?.. Мы все думаем — у нас переходный период. А сейчас не переходный период, сейчас период уничтожения. Но на пустом месте ничего не вырастет. Все время должен быть культурный слой и то, что мы всегда называли традицией.

— Борис Александрович, а что для вас есть традиция Большого театра?

— Это великое русское оперно-балетное искусство, величие которого в том, что оно национально. И когда Большой театр хочет изобразить из себя какой-то другой характер, он проваливается — это не его природа. Вот, например, сейчас я не могу согласиться с тем, чтобы в русском театре пели оперные произведения на иностранных языках. Считаю это пошлостью и невежеством. Шаляпин прекрасно владел французским. Французы писали, что, если вы хотите научиться петь по-французски, слушайте Шаляпина. Но в России он пел Мефистофеля только на русском. Публика должна понимать. Ведь что такое слово? Сначала было Слово. Слово есть Бог.

— По-вашему, если петь “Евгения Онегина” по-английски, ничего не изменится?

— А что может измениться? Композитора вдохновляет не звучание слова, а его смысл. Значит, можно найти эквивалент на другом языке, сделать хороший перевод. Если композитор, для того чтобы написать оперу, нужно слово, то и я, придя в театр, хочу это слово слышать. По поводу того, почему в опере поют на языке оригинала, я однажды разговаривал с Караяном. Он сказал: “Сегодня ко мне приезжает певец из Италии, завтра — из Германии. Как же иначе сделать, чтобы они “спелись”? Так это “челночный”, организационный способ, а не принципиально художественный. Но у нас-то в России другая организация театра, у нас театр-коллектив, театр-ансамбль, это еще от Станиславского идет. Так мы сейчас готовы и его затоптать.”

Поставил я в Камерном “Дон Жуана”, а поставил главным образом потому, что стыдно было — нигде в России эта великая опера не идет. Мы ни сколько не рассчитывали, что нас с этим спектаклем будут приглашать в другие страны, но нас пригласили. А когда мы едем на гастроли, то стараемся играть на том языке, который там естествен. В данном случае это был итальянский. Мы стали переучивать. Проходит время, и ко мне обращаются артисты: “Борис Александрович, разрешите спеть спектакль несколько раз по-русски, как раньше”. “Почему?”, — спрашиваю. “Мы потеряли связь с публикой”. И это очень мудро. Любование красивыми сочетаниями интервалов и тембров, мелодическим рисунком, интересным ритмом, их сменой — это то гуманство, которое лишает оперу самой главной ее силы — демократизма, доходчивости. А демократичная опера есть то, к чему стремятся все композиторы, это не мои слова, а Чайковского.

— Вы работали с Прокофьевым, Шостаковичем, Стра-

винским. Бывало ли так, что они не принимали ваших идей?

— Хотите знать, как было? Я сижу. Рядом Сергей Сергеевич. Встал, похлопал меня по плечу — все, доволен. Шостакович со мной все репетиции сидел, ему было интересно, как его замыслы воплощаются в ясные, видимые образы. Он мне тоже ничего не скажет. Потому что гений. А если бездарный композитор сидит, а бывали и такие, так он каждую минуту будет меня дергать: “Вот тут у меня скрипочка играет, это я имел в виду, что ветерок дует. Нельзя ли сделать ветерок?”

— Вы — властный человек?

— Есть властность и есть воля. Нужно иметь волю и здравый смысл. А власть почти всегда дискредитирует человека. Ведь наших царей никто не любил, что бы сейчас ни говорили и какие бы умные среди них ни попадались, как, например, Александр II. Человек, имеющий власть, должен заранее согласиться с тем, что любить его не будут. А я бы хотел быть волевым человеком — в вопросах, в которых разбираюсь лучше других. А там, где разбираюсь хуже, я позволяю себе иметь собственное мнение, но не позволяю себе противопоставлять его чьему-то другому. Я не борец. Я никого не хочу победить, мое дело — создать, организовать, разбудить.

— А как вы переносили свое трехкратное — так свидетельствует пресса недавних лет — изгнание с поста главного режиссера Большого театра?

— Меня не выгоняли из Большого ни разу. Мне что-нибудь не нравилось — я сам подавал заявление: “Довожу до вашего сведения, что с такого-то числа прекращаю работать в качестве главного режиссера”. И оставался просто режиссером. Видите ли, моя профессия — режиссер, а не главный режиссер. Главный — это должность. Если я нужен как оперный режиссер — я счастлив, а главный или неглавный — мне все равно было безразлично. Я уходил — месяца через два-три собирался партком театра, голосовали, потом уже звонили из Московского комитета партии (была такая процедура, хотя я беспартийный) — уговаривали опять “возглавить”. А мне это было на руку, потому что тогда я мог, как бы это сказать...

— Делать, что хочу?

— Нет, уходя с поста главного, я показывал, что хочу быть независимым от руководства, но делать, что хочу, все равно не мог. Я, например, мечтал поставить “Возврата” Берга, который, на мой взгляд, является как бы мостиком к современной опере, а я вообще за современную оперу. Но это не понравилось многим знаменитым певцам Большого, потому что они хотели петь итальянщину, а я не хотел ставить итальянщину.

— Некоторые наши певцы, участвуя сегодня в постановках русских опер за рубежом, протестуют против того, как это делают западные режиссеры. Правы они или нет? И, скажем, если бы вы ставили где-нибудь в Германии Моцарта и немецкие артисты сказали бы: “Нам не нравится, это не Моцарт”, — как бы вы среагировали?

— Конечно, режиссер должен знать, что он ставит. Если я ставлю немецкую оперу, то буду внимателен к артисту, который, вижу, знает лучше и больше меня о каком-то образе или сцене. Я выслушаю и постараюсь сделать так, чтобы было правильнее. Но дело не в том, правильно или неправильно ставят западные режиссеры русскую оперу, а в том, что там в режиссуру вошел элемент спекуляции — сделать нечто такое, что вызовет если не скандал, то “жареный” интерес. Например, я видел спектакль, где Кармен выезжает на мотоцикле голая. Хорошо это или плохо? По-моему, плохо. Но успех огромный, потому что каждый дома рассказал: там такое безобразие, идите посмотрите. Или — мне один артист говорил, как в “Аиде” в одном немецком городе, где он пел, их одели в фашистскую форму. Режиссер явно шел на скандал, чтобы получить успех. И получил его — ему предложили поставить такую же “Аиду” в другом театре... Идут в великом произведении современность, а искать надо обязательно, классическое произведение всегда современно. Самое легкое тут —

надеть на Фауста или Отелло фрак. Но это никакого отношения к искусству не имеет. Это обертка.

— Так, по-вашему, возвращаясь к предыдущему вопросу, прав наш артист, протестующий против “не тех” вмешательств в русскую классику?

— Вы понимаете, артист прав всегда. На сцену выходит он, смотрят на него, и от него зависит все. Буквально все! А режиссер должен уметь слышать, в чем он прав, должен уметь проявить в актере свою концепцию — не навязывая, а так, чтобы тот проглотил, освоил, почувствовал это своим. И если между режиссером и актером возникает конфликт, можно быть на 90 процентов уверенным в том, что виноват неумелый режиссер.

— А что самое страшное в вашей профессии?

— Старость. Все начинаешь видеть, слышать, осознавать иначе.

— Вам не хотелось бы что-нибудь переписать в своих книгах?

— Недавно ко мне обратился с просьбой переиздать мою книжку для детей. Я посмотрел ее — многое буду там корректировать. Надо всегда иметь в виду, к кому обращаешься. Думаю, в свое время мою книжку читали с большим вниманием, чем сейчас. Я вижу, что дети плохо воспитаны, у них нет уважения, они знают, что такой Пушкин, но не осознают величие этого явления. Нельзя рассчитывать, что всякий человек, всякое общество самовоспитуется. Его надо воспитывать. И не бояться пользоваться страхом. Страх должен быть. Страх Божий. Вы знаете, что Шаляпин после спектакля, в котором он пел Мефистофеля, молился часами дома один? Вымалывал себе прощение. А он был не очень верующий. Но ему надо было снять с себя это проклятие. А он выходил на сцену как проклятие. Мне один дирижер, который работал с Шаляпиным, рассказывал: “Я не мог дирижировать, на меня посмотрел дьявол — и у меня упала палочка”. Если у артиста нет страха — перед своей совестью, ролью, публикой, — он не артист. Почти каждый дрожит перед выходом и успокаивается, только когда вышел на сцену и превратился в действующее лицо, в другого, который не боится ни публики, ни рецензентов.

— А вы их боялись?

— Было время, когда плохие рецензии портили мне настроение, а их было немало. Я и книги написал — меня просили, но я мог отказаться, — потому что слишком велика стала потребность ответить на критику. Меня, например, ругали за то, что когда я ставлю спектакли, то так увлекаюсь действием, что в зале забывают о музыке, поэтому я не оперный режиссер. Но время показало — прав-то был я. Потому что

великие композиторы пишут музыку так, раскрывают музыкальную драматургию так, чтобы никто специально не смотрел и не слушал, а жил одной жизнью с изображаемым действующим лицом. Вы хотите слушать музыку? Идите в БЗК. Но если вы идете в оперу, то вы идете в театр, смысл которого — действие... А публика — это другое. Я люблю посидеть в зале, в котором буду ставить, я перестраиваюсь, я хочу перевоплотиться в тех, кто сюда придет, а в Большой придет одна публика, в Камерный музыкальный — другая, в Берлинскую оперу, к примеру, третья.

— А о ней вы могли бы сказать, как об артистах: всегда права?

— К сожалению, наша публика плохо воспитана, но ее и трудно воспитать — созданы такие условия. В наших театрах идет либо “Травиата”, либо “Кармен”, либо “Аида” — все ограничивается узким, избитым репертуаром. Оперные театры бояться или не умеют проводить свою репертурную политику, желание быть непопулярными вытесняется каким-то стадным чувством. Результат — огромное число произведений, неизвестных нам, но достойных того, чтобы быть известными, будь они поставлены, обречены на полупустые залы, потому что в публике не поддерживают этот огонь под названием “любопытство”.

Вот возьмите — в нашем театре идет спектакль “Ростовское действо”. Это уникальное произведение, написанное 400 лет назад святым православной церкви, митрополитом Дмитрием Ростовским. Оно идет только у нас, мы часто играем этот спектакль за рубежом. Так там оно изучается, о нем пишут, находят его предтечи баховского творчества. А нам неинтересно. А вот оперетту я поставил, “Веселую вдову”, — билеты через час были распроданы. Что такое? А потому что безвкусица.

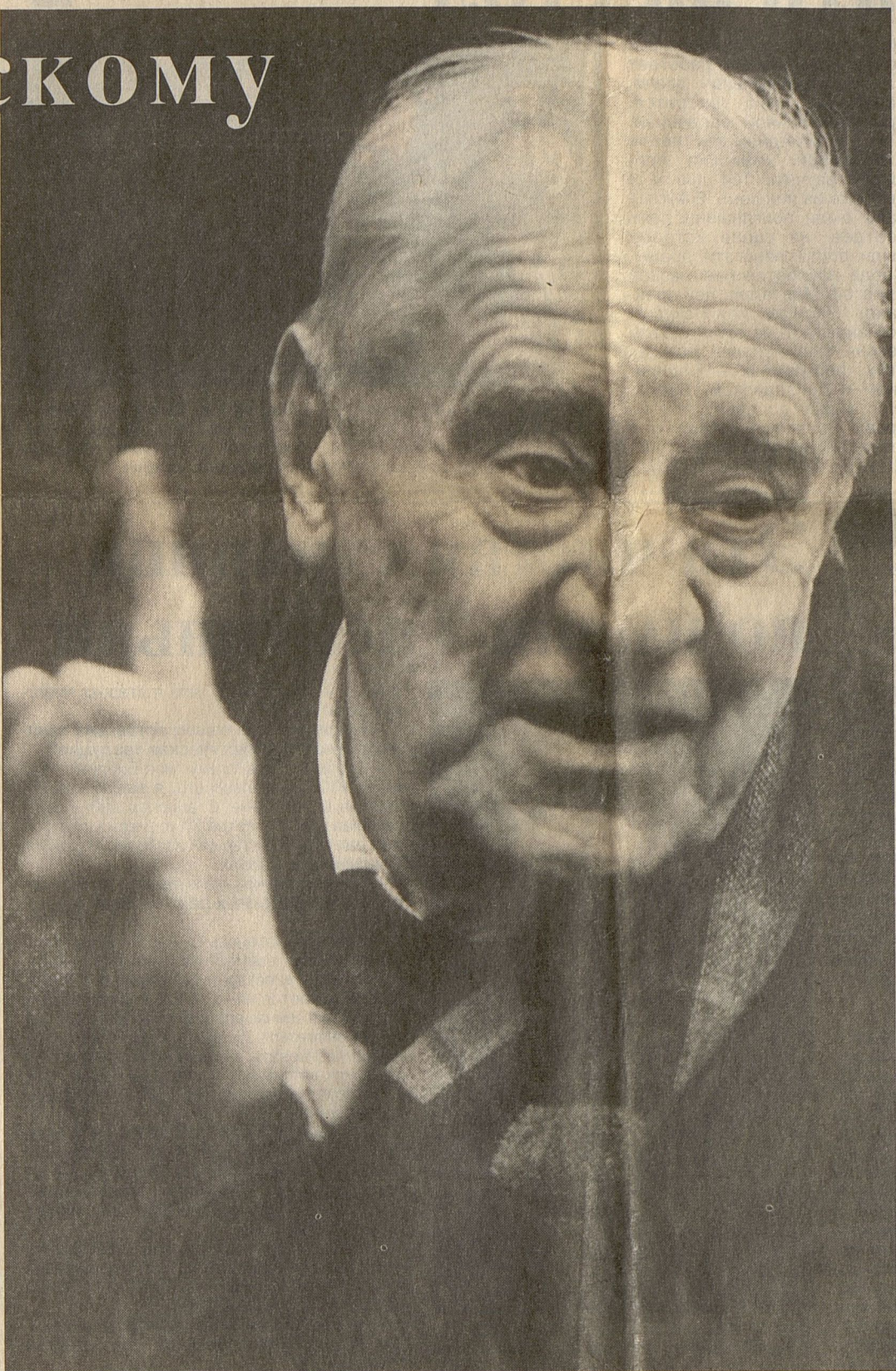
— “Веселая вдова”?

— Безвкусица в народе.

— Так “Вдова” — компромисс с вашей стороны?

— Это не компромисс. Это удушение меня со стороны общества. Я не могу сказать, что мой театр сегодня пустует, потому что мы живем в маленьком подвале. Но театру трудно. Театр, который нужен в Японии, Южной Америке, Испании, здесь как будто уже и не нужен стал. Он может умереть — потому что рынок, купля-продажа. А если рынок — значит я должен что-то такое поставить, чтобы это легко продавалось. Вот я вижу — ага, сейчас на рынке нет, предположим, “Веселой вдовы”. Беру ноты, играю — произведение первоклассное, умное, тонкое. Не будь этого, стал бы я его ставить?

Но дело в другом — я начинаю учитывать рынок, начинаю думать: а что бы мне еще



этого сделать, от чего у меня театр завтра будет ломиться? Меня как бы вынуждают сделать то, после чего меня проклянут старые товарищи, — поставить крест на великих традициях русского театра и подыгрывать безвкусию людей. Потому что рынок — это безвкусица, пошлость, вульгарность, это украсть или обмануть. Хотите посмотреть, что это такое, — смотрите телевидение. Да, на рынке тоже бывают театральные представления, но это балаган. Скажете — и балаган может быть талантливым, но здесь другие задачи — перекричать. Вы думаете, в Америке или Японии — рынок? Ничего подобного! Там есть культурное общество. Рынок — у нас. И это очень опасная штука — пускать общество на рынок.

— И каков выход?

— Не пускать. Соблюдать в обществе правила и законы культуры. Некультурный человек должен отойти в сторону, пойти поучиться. Я думаю, было бы правильно, если бы какие-то вещи были запрещены для показа по ТВ — зрелища дурного вкуса, например, или насилие. Почему надо пятилетних ребят приучать к дракам, убийствам, обману? Это преступление, и с ним надо бороться так же, как борются с наркотиками. Надо же, чтобы было понято — культура есть явление не просто важное, но решающее, с моей точки зрения. Основа основ человеческого существования. Экономика, политика — это все второстепенное. И если они у нас развиваются подозрительно, не очень удачно, то в большей степени потому, что в отрыве от культуры.

— Следовательно, в госбюджете культура должна стоять на первом месте?

— Распределять средства — это трудно, тут нужна государственная голова, а у меня режиссерская. Но я знаю, что хочу не только получить деньги на декорации и на зарплату своим артистам, но и чтобы завтра не пришли люди с винтовками и не завоевали бы нашу Россию. А для этого нужно иметь армию. И русский солдат, который недоодевает, который умирает, мне не может быть более безразличен, чем актер, который с трудом зарабатывает себе на хлеб. Наверное, наш брат, работник искусства, должен терпеть, нести свой крест. Это благороднее, чем продаваться на рынке, то есть ради денег предавать культуру, уже и без того побитую... Что, печален оказался наш разговор? А я скажу — сейчас время говорить открыто, даже если, может быть, и ошибаешься. Но у нас есть великая культура, великая религия и мудрые предки. Нам бы только не отрываться от них — не век же будет продолжаться это лихолетье.

Беседу вела
Лариса ДОЛГАЧЕВА