

ОПЕРА ЕСТЬ ТЕАТР

Борис Покровский о «правилах своей закваски»

Александр Росляков

Зеркало

БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ, постановки вашего театра, будь то «Нос» Шостаковича, «Похождения повесы» Стравинского, «Дон Жуан» Моцарта, всегда очень узнаваемы. Один любитель оперы мне говорил: идешь на оперу в театр — десяток красивых партий, а между ними мрешь со скуки. У вас же как публика затаивает дыхание с самого начала — так и не выходит из какого-то гипноза до конца.

— Для меня опера — не музыкальное искусство, а театральное. Конкретные характеры в конкретных обстоятельствах, действующие по законам драматургии. Это прекрасно понимают композиторы. Садясь за оперу, они требуют прежде всего либретто. Они видят оперу на театре, они — драматурги. Вот этот герой — горбатый и заика, он конкретен. Скрябин, Шопен, Лист — не драматурги и не писали опер, не умели. Когда я разбираю партитуру новой оперы, я хочу разглядеть в ней действие. Здесь звучат литавры — надо точно знать, что при этом случается на сцене. Музыка в опере не цель, а средство. Я мог сказать это Прокофьеву, Шостаковичу, Стравинскому, они соглашались. Не понимают этого дирижеры и музыковеды. Поэтому все оперные театры и у нас, и за границей прикрывают музыкой, блестящими голосами отсутствие концепции. Первые 15 лет моей работы музыковеды сбивали меня с моего пути к опере как к театру. Потом я на них плюнул и не слушал больше никого.

— Я нигде не читал о том, как Вы начинали.

— В 1937 году после ГИТИСа меня послали в Горьковский оперный театр. Я поставил оперу Серова «Юдифь», ее заметили, приехала комиссия из Москвы, собирались дать мне Сталинскую премию. Но тогдашний дирижер Большого театра Самосуд сказал: зачем ему премию, лучше к нам его возьмем. Это был 43-й год, в Большом ставили оперу Кабалевского «Под Москвой», и мне передали эту постановку. Потом уже я ставил «Евгения Онегина».

— То есть в разгар войны оперная жизнь кипела...

— Когда война началась, я, как

все, бросился в военкомат. Сiju уже в парикмахерской, является посыльный, и меня, с наполовину выбритой головой, ведут в штаб армии. И генерал мне говорит: если театр оставишь, будешь дезертир, для фронта есть и пригодней. А ты сейчас должен ставить «Марицу» с «Сильвой», «Розмари». Я оперетты не любил и был сконфужен, мне казалось, своевременней «Сусанин». Но получил хороший урок: стал ставить оперетты, и на них ломались, а на «Сусанина» не шли. Дошло до того, что на оперетты билеты продавали только по особой справке, что боец завтра идет на фронт. Офицеры мне говорили: мы будем «Сильву» напевать в окопах, мечтать о красивой жизни. То же получилось с оперой Кабалевского. Работать было интересно: эпизоды брались прямо из сегодняшних фронтовых событий, у невоенных опера пользовалась успехом. Но военные остались равнодушны: зачем нам это, мы это все видели сто раз.

— Я видел почти все спектакли вашего театра, все разные, но кажется, поставить их мог один Покровский. А смотришь — то и дело новый, молодой какой-то режиссер. Вы что, всегда прикладываете руку?

— Прикладываю я руку, только если вижу, что постановка валится. Но после этого режиссеру всегда приходится уйти. Остаются те, кто действует в правилах моей закваски, но самостоятельно. Режиссер должен подчиняться даже не мне, а традиции, которая сидит в актерах. Главное, чтобы они могли выкладываться, не ломая себя.

— Я слышал мнение: в Большом театре, где вы тоже ставите, одни звезды, каждый сам себе режиссер, не скажешь: переделай так или сяк — заартачатся. А в Камерном все в какой-то степени ваши ученики, не так имениты, зато уж весь простор для вашего диктата.

— Шалыпин не говорил про себя «певец» и не говорил «пел партию» — а «делал роль». Когда его спрашивали, что главное в пении, он отвечал: интонация. У нас особая организация — все солисты. Сегодня артист в главной роли, завтра в хоре или вообще слуга без нот в том же спектакле. Но все равно он — солист, он разогрет этим сознанием, поэтому любую мелочь можно сделать значительной. В Большом все по цехам: цех солистов, цех хористов, человек просто идет по коридору, уже

видно, из какого он цеха. Хорист не споет двух нот в одиночку. Зато народный артист, играя даже ничего, играет народного артиста, а не роль, и режиссер из него не может это выбить. Или, скажем, в нашем «Цирюльнике» есть сцена: Альмавива поет с гитарой серенаду. В Большом бы это сымитировали, и зрителю смотреть, как мнимо бьют по струнам, неприятно. У нас артист Губарев по-настоящему играет на гитаре, в «Дон Жуане» Мочалов освоил мандолину. Сейчас мы ставим забытую вещь Ребикова «Дворянское гнездо», написанную в 1916 году. Там четверо по ходу дела должны садиться за рояль. И у меня четверо актеров будут играть без всякой бутафории. Мы очень много ездим по границам, и ни в одной рецензии еще не было упреков нашим голосам, хотя я знаю, что голоса у нас хуже, чем, например, в «Ла Скала».

— Сейчас много пишут о спектакле «Жизнь с идиотом». Мне лично он один из всех не нравится. Зачем топтать уже затоптанного Ленина?

— Этот спектакль зарождался

— Один американский деятель сказал: «Самоса — сукин сын. Но это наш сукин сын». Сейчас многие светочи культуры примерно так же говорят о победившей власти — дескать, пусть она сукина, да наша. А вы уже куда-нибудь примкнули политически?

— Нет, не люблю вообще политику. Но, на мой взгляд, ошибка перестройки в том, что ее начали с живота и прямой кишки, а надо было начинать с культуры, с известных заповедей: не убий, не укради. Когда-то Дмитрий Сергеевич Лихачев сказал: если в стране библиотекарь, а с ним и вся культура получают мизер, то неизбежны следующие беды — и их перечислил. Другой же знаменитый академик возразил: если на прилавках будет все, нравственность поднимется сама собой. Кто оказался прав, уже видно.

— Вы уже немолодой человек. Понятна страсть, влекущая к сцене молодых. А вас что так темпераментно влечет туда же?

— 22 года назад я создал этот театр. В России уже лет 150 не было камерной оперы: она исчез-



Б. Покровский на репетиции спектакля В. Кобецкина «Игра про Макс-а-Емельяна, Алену и Ивана» (актеры Л. Гаврилюк, А. Пекельс).

раньше, еще в другую пору, и элемент конъюнктуры был: желание похулиганничать. Но мне неприятны похвалы за битье Ленина. Его образ в спектакле не политический, а психологический. Меня привлек в опере своеобразный процесс существования в творчестве: одновременно пишется пьеса, одновременно описуемое происходит в жизни, одновременно комментируется.

ла после Глинки. А опера родилась камерной: Глюк, Гайдн, Моцарт. За рубежом камерные театры элитарно-консервативны и скучны. Мне хотелось независимо ни от кого возродить жанр, ставить опыты, чтобы доказать: опера есть театр. Что это не костюмированный концерт, как сказал Балакирев, и не концерт ряженных певцов, как сказал Немирович-Данченко.