

БЕСЕДЫ ОБ ИСКУССТВЕ

Опера... Волшебный, безграничный мир образов. Вот уже почти четыре столетия волнует он людей, зажигая их страстями, вызывая трепет, восторг, а порою и скепсис... Оперу называли то самым мощным по воздействию, самым демократичным родом искусства. То объявляли естественным соединением чуждых друг другу элементов, обменивали в элитарности. Споры не утихают и по сей день, приобретая специфическую для нынешних времен ост-

— Борис Александрович! Чтобы вдохнуть жизнь в оперный спектакль, надо, наверное, владеть каким-то ключом, звать тайный «сезам», который открывает путь к пониманию внутреннего устройства этого сложнейшего художественного организма.

— Да, конечно. Но секрет-то прост. Надо лишь понять: опера — это прежде всего Театр. Прежде всего Драматургия. Только такая драматургия, которая главным своим средством, главным способом проявить внутреннюю жизнь героев избирает музыку. Идея подобного симбиоза — одно из великих открытий творческого духа. Ведь ничто не сравнится с музыкой в передаче эмоциональных переживаний человека; но помноженная на наглядность, конкретную выразительность сцены, она многократно увеличивает свою мощь и дает нам искусство поистине невероятной, небывалой силы. Именно так, с позиций театра, смотрели на оперу (при всем различии индивидуальных творческих принципов) Вагнер, Чайковский, Немецовой-Данченко...

— В свое время великий оперный реформатор Глюк назвал музыку служанкой поэзии. Следуя ему, вы могли бы назвать музыку служанкой драматургии. Но не жалко ли вам лишать музыку ее самостоятельного значения? Ведь это так красиво — любуясь кантиленами вокальных партий, многоцветием красок оркестра! Простите за курьезную, может быть, аналогию, но ведь когда мы едим торт, мы думаем не о его калорийности и пользе, а о том, как он вкусен и красив.

— Вот! Значит, и вы враг оперы, раз так говорите. А «Катерина Измайлова» Шостаковича — это красиво? «Нос» — красиво? Прекрасная музыка, говорите? Страшная! А кто Мусоргский, по-вашему? Композитор? А я скажу: драматург выше всех драматургов, режиссер выше всех режиссеров.

Объясните-ка мне, почему «Пиковая дама» (помните оркестровое вступление?) начинается с темы рассказа Томского? Того самого рассказа, где приятель Германа лезет к ней к несуществующей тайной трещине, якобы открывающей путь к удаче? И вот с отсылки на этот анекдот и начинается Чайковский опера. С анекдота начинается! Почему? Да потому что в этом анекдоте для него сконцентрирована вся суть трагедии: чудовищность издевательств над человеческой личностью, над дружественностью над ее самой жгучей болью, самыми сокровенными устремлениями. И все это, заметьте, в одном коротком мотиве. В том мотиве, из которого потом, как из семечка дерево, вырастает вся опера. Вот что такое настоящая, кровью написанная театральная музыка! А вы говорите — красиво...

Нет, не в красоте тут дело. Понять, зачем композитор понадобился тот или иной прием, почему, допустим, здесь необычная модуляция, тут резкое сфорпандо, а там таинственный рокот литавр; что в эти моменты произошло на сцене, какие душевные пертурбации, пережитые героями, выследили в музыке — вот в чем задача режиссера. И только он один в состоянии ее выполнить.

— Из ваших слов, Борис Александрович, между прочим, следует, что в извечном оперном двоевластии «режиссер — дирижер» приоритет принадлежит...

— Конечно, режиссеру. Именно он воссоздает оперу как явление театра.

— А когда за постановку берется музыкант?

— Это в большинстве случаев противостоит. Правда, иногда крупные музыканты ставят спектакли — например, Караян, Теймариан. Но это, я думаю, не от хорошей жизни, а от отсутствия режиссеров, близких им по духу. Хотя я и знаю музыкантов, которые являются великодушными оперными режиссерами. Один из них — Святослав Рихтер. В этом я убежден, когда случайно подглядел, как он работает с актерами во время постановки оперы Бриттена «Поворот винта» (она исполнялась на одном из фестивалей «Декабрьские вечера» несколько лет назад). Он не просто слышит — он видит музыку: впоследствии он мне признался в этом сам. Но исключения лишь подтверждают правило: театральная музыка — совсем иной природы, нежели, скажем, симфоническая. Когда мы забываем об этом, то губим оперу, ибо нельзя заставить искусство предельно конкретное жить по законам искусства предельно обобщенного.

Кстати, сама история оперы прекрасна иллюстрирует, что первично в ней именно драматическое, театральное начало. Ведь участники флорентинской Камераты (хру-

роту. Лозунг одной стороны стал уже нарицательным: «Кому он нужен, этот Ленский!» Другие настроены не столь радикально, но тоже не удовлетворены состоянием дел в современном музыкально-театральном хозяйстве. Для разговора о проблемах оперного дела «Правда» пригласила одного из его лидеров, художественного руководителя и главного режиссера Московского камерного музыкального театра, народного артиста СССР Б. А. Покровского.

жок энтузиастов, где в самом конце XVI века родилась идея оперы) полагали, что они все-таки возрождают древнегреческую трагедию в ее изначальном виде. Но сделали они это настолько «на свой вкус», что в результате возник новый жанр. Впрочем, такой ли уж новый? Ведь праздники Диониса — предшественники античного театра — уже являли образец соединения действия и музыки. А вспомните, как рассказывали нам сказки наши бабушки. Нараспев! Разыгрывая в лицах! Слово, жест, мотив — родные братья, и оттого все время стремятся к воссоединению.

Опера — это вечное... Вот мы часто задаемся вопросом: как укрепить нравственные основы бытия, чем восполнить их дефицит, так болезненно ощущаемый нами сегодня? Ответ: с помощью классиков. Моцарт, Верди, Пуччини — ведь их сочинения и есть тот самый кладовый нравственного опыта, в котором мы сейчас так остро нуждаемся. «Гименей» Генделя, недавно поставленный в нашем театре, — живое, волнующее и по сей день воплощение идей любви, верности, долга, святости семейного очага.

— А кто из современных композиторов вам близок?

— Прокофьев — выразитель солнечного, оптимистического духа XX века. Шостакович — художник, вскрывший его трагизм. Прокофьев, пожалуй, ближе.

Но ведь не поют! Ни того, ни другого! Мотивируя тем, что эта музыка якобы противна природе вокала. А что такое эта пресловутая «природа вокала»? Один певец прославился некогда фразой: «Если хочешь потерять голос, пой Верди». Того Верди, который для нас сегодня непревзойденный классический образец вокального письма! Не будем ли мы, с нашим застарелым предубеждением против современной музыки, выглядеть в глазах потомков так же смешно, как этот певец?

В исполнительском искусстве нельзя отставать от композиторского творчества. А мы отстаем катастрофически. И еще нередко этим гордимся. В результате — отрываемся от современного строя эмоций. И не имеем при этом никакого права обвинять молодежь, что она очертила голову ринулась в рок. Да ей деваться некуда: она хочет жить первым, страстями эпохи. Мы же по старинке продолжаем уподобляться Жданову и его сподвижникам, начальственно учившим наших великих классиков, как нужно писать музыку — «гладко» и «красиво».

Передо мной — в опере главное — голос. По этой логике, в фортепианном искусстве главное — роуль (помните, еще Г. Нейгауз иронизировал по поводу этой «логичности»). Нет, прав был Шалипин, когда утверждал: пение — это интонация, т. е. умение окраской голоса раскрыть образ, передать состояние. «Петь надо, как говоришь», — считал он. Язык — вот что первично.

— А если этот язык, скажем, итальянский, публика же — русская?

— А интонация на что? Basta. Basta... Basta! Basta! Есть еще десятки способов произнести это слово — и образный смысл каждый раз будет совершенно разным. Сам Шалипин, как никто другой, владел этим искусством интонации. А из современных певцов — по-настоящему, пожалуй, только Каллас.

Некоторые время назад я решил поставить все оперы Прокофьева. Но в СССР это оказалось невозможным; пришлось ехать в Прагу, Будапешт, Лейпциг... Хотя, я считаю, столичному театру не иметь в репертуаре «Войны и мира» — преступление, ибо это классика мирового уровня. Так же, как, кстати, преступление не иметь и «Войска» Берга, это одно из основополагающих произведений оперной литературы XX века, произведений, которое маленького человека во враждебном житейском окружении. Приходится слышать — современная опера непопулярна. Да мы просто не умеем ее петь! Зритель не идет? Значит, плохо поставили! И не за что зарплату платить!

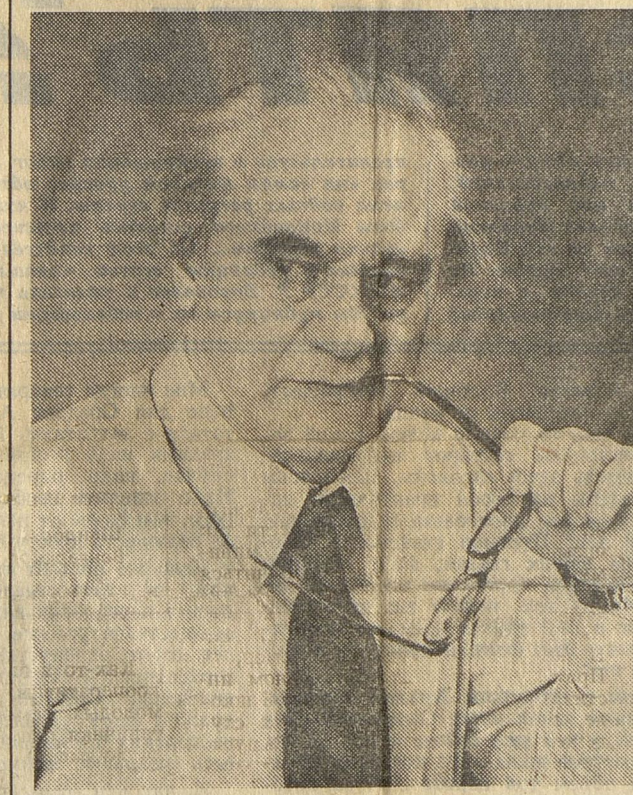
Конечно, нужно еще знать своего зрителя. Знать, что в твоём городе могут, грубо говоря, скучать. Но все же решаю в первую очередь инстинктивно. Вот Пермь, например. Далеко не во всех отношениях такой уж идеальный город. Но создала традицию: систематически ставят Прокофьева, проводят прокофьевскую конференцию, фестиваль. И на недостаток публики не жалуются.

И еще. Надо уметь исходить из реальных возможностей. Нет у тебя хора? Хотя плачь, хоть проси — все равно или не получишь вовсе, или получишь не то, чего ждал, причем вероятнее всего лишь

через много лет. А ты попробуй пока ставить бесхоровые оперы. Или сделай так, чтобы солисты твои были одновременно и хоровиками, как у нас в театре. Соответственно подними им оклад. Ах, должностное расписание не позволяет? Кто его придумал, это расписание? Почему он не поинтересовался мнением специалистов? Почему он не вспомнил об опыте Станиславского, оперная студия которого как раз и основывалась на взаимозаменяемо-

Наш собеседник
режиссер Б. ПОКРОВСКИЙ

Чем жива опера



сти солистов и хоровиков? Кстати, в консерваторских оперных студиях сейчас студенты в хоре не поют, это делает... штатный (на зарплате) хор. Ну не абсурд ли? Все равно что в спортивной школе к юным дарованиям приставляли бы взрослого, оплачиваемую футбольную команду — для выполнения, так сказать, фоновых функций.

— Может быть, здесь было бы уместно сказать несколько слов о нашей системе подготовки оперных кадров?

— Она безнадежно отстала от жизни. Возмись со студентом 5 лет, а в результате воспитываем лодыря, недоучку: сегодня ему нездоровится, завтра экзамен по политэкономии и т. д. и т. п. Чисто петь для него — проблема, танцем, актерской игрой, музыкальными инструментами не владеет абсолютно. А нужно что? Строгий отбор при приеме. После самого необходимого образования по общественным наукам, основным музыкальным предметам, вокалу, актерскому мастерству — актеры, режиссеры и дирижеры (обязательно все эти специальности) объединяются в студию. Сперва хор. Через полгода получаю первую сольную партию. Потом ты уже «первая». А потом, может быть, снова в хор. Снова в солисты. И разносторонний профессионализм, разнообразие амплуа обеспечено. Дирижеры изучают предмет «драматургический анализ партитуры». На все это вполне хватило бы не 5, а 2—3 года. При условии, разумеется, жесткого «тренинга» и муштры, как говорил Станиславский. Только так, а не в обстановке расхолаживающей необязательности можно воспитать в студенте подлинно творческое отношение к театру.

— Когда знакомимся с лучшими зарубежными коллективами — например, Дрезденской, Гамбургской оперой, — поражает свобода сценического поведения артистов, виртуозное и притом естественное сочетание пения и движения, жестикуляции. Не говоря уж о высокой культуре вокала и слаженности ансамблей. Уровень профессионализма для нас, если честно признать, пока недосягаем. Как добиваются этого?

— А у них за обучение, изданные, платят, и недешево. И уж, конечно, на занятия не опаздывают. Певец там знает, что если он не будет держать себя в форме — не только по вокалу, но и по танцу, по чтеию с листа, по объему талии, наконец, — то конкурент ему всегда найдется.

— А в социалистических странах — в ГДР, например, — что, тоже платят?

— Не знаю. Наверное, просто привыкли честно и добросовестно относиться к избранному делу. Плюс традиции. У нас же в чем трагедия: не только студенты — уже и многие педагоги забыли, не хотят знать, что такое настоящий музыкальный театр. Учат одному звукоизвлечению, которое само по себе немногое стоит. Великая традиция русского оперного искусства может попросту прерваться. Это ж надо: в Театре имени Станиславского и Немецовой-Данченко с «Евгения Онегина», святыни национальной культуры, публика бежит!

Те претензии к образованию, которые я здесь высказал, были предметом разговора на конференции, организованной в прошлом году кабинетом музыкального театра Союза театральных деятелей РСФСР. Итоговые рекомендации разослали по учебным заведениям республи-

канов, практически ежегодное обновление репертуара. Без ложного академизма опера соседствовала бы с опереттой — правомерность такого соседства доказывается опытом многих немецких, австрийских театров. Неужели при таком разнообразии репертуара мы наконец не добили бы, чтобы публика валом повалила в театр?

— Могу еще добавить, Борис Александрович, что значительные резервы таятся в сотрудничестве коллективов. Особенно это важно для небольших городов, где и коллективы небольшие. Я сам, будучи в ГДР, наблюдал, как оперативны в этом отношении эрфурты. Для того, чтобы поставить такой сложный, виртуозный спектакль, как опера З. Матюса «Песнь о любви и смерти корнета Кристофа Рильке» (кстати, вот было бы хорошо вместе с другими работами этого первоклассного театра увидеть ее в СССР!), объединили свои силы сразу несколько коллективов из Эрфурта и соседнего Веймара.

— А это опять-таки директоры! Его инициатива и организаторство. Его возможность выходить на непосредственные связи с партнерами, которую не худо бы иметь и нашим деятелям (вплоть до прямых международных контактов).

— Важным средством пропаганды оперного искусства являются фестивали. Как вы считаете, в полной ли мере мы используем их возможности?

— Ником образом! В ближайшие годы нам предстоит отметить три очень значительных юбилея: 150-летие Мусоргского (1989), Чайковского (1990) и 100-летие Прокофьева (1991). Почему бы, скажем, к дате Мусоргского не приурочить международный фестиваль его опер? Мы часто спорим, какая редакция «Бориса» или «Хованщины» ближе к авторскому замыслу, а тут их можно было бы сравнить, как говорится, воочию; исполнить почти неизвестные нашим сценам «Сорочинскую ярмарку», «Женитьбу»...

А теперь сравните. В Италии в 1987 году в связи со столетием смерти Боролина были проведены дни его музыки. Так даже итальянские химики (!) отозвались на это событие (Бородин, как вы помните, был и крупным химиком): пригласили одного нашего энтузиаста с выставкой экспонатов, связанных с жизнью композитора. И знаете, сколько бюрократических преград — не с итальянской, а с нашей стороны — надо было преодолеть, чтобы выставка состоялась!

За рубежом то и дело организуются фестивали, посвященные тому или иному русскому, советскому композитору. Что же, им наше культурное достояние дороже, чем нам самим?

— В наши дни мощнейшим рупором художественной культуры стало телевидение. Некоторые его работы последние времена говорят об искреннем намерении поднять пропаганду серьезного искусства на качественно новый уровень. К примеру, мне кажется, что недавняя трансляция «Ариадны на Наксосе» Рихарда Штрауса из Нью-Йоркского Метрополитен-опера, поданная в столь привлекательной телевизионной форме, дала эффект больший, чем десятки душещипательных бесед о значении классической музыки. Что бы вы пожелали телевидению на будущее?

— Не бояться регулярности. И отрицательных писем — они приходят на любую передачу. Интересные, живые программы об опере должны стать постоянным явлением. И, конечно, наряду с трансляциями из театров нужны специально снятые с учетом особенностей малого экрана телеоперы. По вине прежнего руководства Гостелерадио, почему-то незлобившего этот жанр, мы здесь упустили колоссальные возможности. И даже то, что успели сделать, видим крайне редко: не помню, например, когда в последний раз по телевидению показывали прокофьевский «Игрок».

Мы ленивы и неопытны, сказал Пушкин. Несколькими годами назад известный специалист по древнерусской музыке Е. Левашев восстановил партию «Ростовского действия» — русской духовной оперы XVII века. Произведение поставлено в нашем театре, попасть на него очень трудно — спектакль, что называется, с успехом. Два года назад мы с успехом показывали его в ГДР, только что — в Югославии и Чехословакии. В сентябре 1989-го нас снова приглашают в Лейпциг на баховский фестиваль. Выяснилось, что это настоящий мейнстрим культуры той эпохи барокко, те же идеи, что породили и творчество Баха.

И вот Левашев сделал вариант сценария для телевидения. Казалось бы, что еще нужно? Спектакль живет — лови момент и снимай его! Нет, не торопятся снимать...

А история оперы! Любопытнейшая, драматичнейшая вещь! Война глокстов и пучинистов в XVIII веке. Лирицизм Вагнера и Верди в XIX. Борьба русских композиторов за признание прав национальной оперы. Наконец, судьба советских оперных шедевров, так тесно связанная с драматическими и даже трагическими страницами истории нашей страны, нашей духовной культуры. Как все

это можно было бы интересно, по-телевизионному подать!

— Когда сравнивают камерную оперу и «большую», то первую нередко обвиняют в элитарности: и круг публики невелик, и язык спектаклей непривычный. А не обстоит ли дело как раз наоборот?

— Вы правы, камерная опера — это путь демократизации оперного искусства. Она более мобильна, даже в чисто транспортном, гастрольном отношении, не требует больших постановочных расходов, весьма подвижна в смысле репертуара, более восприимчива к композиторскому, режиссерскому эксперименту, дает более тесный контакт между артистом и зрителем.

Неизменный принцип нашего камерного театра — высокий художественный и профессиональный уровень. Во всем. Начиная с авторов — таких, как Гендель, Спавинский. Причем все больше меня привлекает нравственная тематика. Не случайно и модерновского «Дон Жуана» мы поставили именно в таком ключе. Да, собственно, это и есть суть авторского замысла: ведь полное название произведения — «Дон Жуан, или Наказанный развратник».

Дальше, наш закон — разносторонний профессионализм артистов. Конечно, не обходится без проблем — взять хотя бы творческую дисциплину: она порой хромает. Но знаете ли вы, что у нас, может быть, единственный в мире Дон Жуан, который аккомпанирует себе на мандолине сам? Специально для этого случая выучился.

И вот тут встал грех на душу, ругал артистов. А ведь наши артисты могут все. И голосов таких, как у нас, в мире еще поискать надо. Только поставь интересную задачу, только увлечь. К нам в театр приходят такие же девушки и парни, как во все остальные театры страны. Но уже через полгода вы их не узнаете: они — артисты Московского камерного...

— Но почему же ваш опыт с таким трудом находят продолжение в других местах? Ведь добиться подлинной демократизации можно будет только тогда, когда коллектив, подобных вашему, станет много. А пока действительно, пожалуй, больше оснований говорить об элитарности...

— Я уже цитировал вам Александра Сергеевича... Еще раз скажу: как много зависит от инициативы! Пригласить талантливых ребят, за 2—3 года сделать им успех, сплотив в коллектив со своим индивидуальным творческим лицом... И, конечно, быть готовым к борьбе с бюрократическими препонами. Что ж, взялся за гуж — не говори, что не дюж.

— Как движется дело с переездом вашего театра в новое здание?

— Очень медленно. Разговоры идут много лет, но только в последние 3 года намечались какие-то движения. Нам выделили здание в Кий-городе, на улице 25 Октября, откуда выехал Детский музыкальный театр. Работа ювелирная и невыгодная: кран тут не поставишь, современную технику не развернешь. Да и нет ее, техники. За элементарными тележками для стройматериалов бежали к финансам, ведущим реконструкцию «Метрополю». Те — сперва на полном серьезе потребовали валюту; а потом — рассмеялись, махнули рукой и дали так. Однажды для транспортных целей пришлось даже брать реквизит одного из наших спектаклей. На рабочих грех жаловаться: их 15 человек, зарплата — 120 рублей. Я уж обещал им, что после окончания работ привинчу к стене театра мраморную доску с фамилиями тех, кто в них участвовал. Обнадежили: говорят, года через два может и будет привычка...

— Несколькими лет назад вам пришлось покинуть Большой театр. Как вы считаете, ГАБТ и сценический эксперимент — совместимые вещи?

— Ответу так: если хочешь привлечь широкую публику — мыслить и говорить языком XX века... Конечно, в ГАБТ ходили и будут ходить всегда. Правда, не в последнюю очередь из-за здания — лучшего в мире, по моему глубокому убеждению. Его, кстати, именно поэтому нельзя перестраивать — это было бы кощунство.

— А как вы относитесь к идее театра-музея?

— Видите ли, сейчас и музей становится все более живым делом: возьмите театр Пушкинский музей на Кропоткинской. Даже в Эрмитаже экспозиция время от времени обновляется.

Большой театр — храм русской культуры. Он и должен быть традиционным. Но традиция — это не консервация, а жизнь! Реализм, народность — ее основа. Но эти принципы ни в коем случае нельзя консервировать — иначе они вырождаются в рутину. Каждый театр должен ставить и классику, и современность. Причем классику — как современность, а современность — как классику. В этом — наш долг перед художниками прошлого и настоящего. Долг перед мировой культурой, которая едина в своей преемственности. Это как эстафета: я передаю ее тебе, а ты — бежишь вперед. И палочка не должна покинуть в воздухе...

Беседу вел
С. БИРЮКОВ.