

Сов. культура, 1984, 5 апр.

КАКУЮ ОПЕРУ

Сегодня разговор об опере, начатый статьями М. Таривердиева, А. Холминова, А. Рыбникова, продолжает народный артист СССР, лауреат Ленинской премии, художественный руководитель и главный режиссер Московского камерного музыкального театра Борис ПОКРОВСКИЙ.

Мы хотим, чтобы оперное искусство процветало. Что же для этого надо? Прежде всего необходимо сделать так, чтобы спектакли оперного театра были интересными. Скучный спектакль — предательский удар по опере. И не надо объяснять скуку тем, что до оперы кто-то «не дорос», кто-то ее «еще не понимает». Опера — демократическое искусство. И в этом ее сила, смысл ее существования.

Какой же спектакль считать интересным? На мой взгляд, тот, который рождается в условиях понимания законов оперного искусства. Эти законы гласят, что опера есть прежде всего театр. А музыка, пение, актерское мастерство, декорации — его могучие слагаемые, которые в процессе взаимопроникновения приобщают новые свойства и образуют органичный синтез, выражающий «жизнь человеческого духа».

Есть и иные «принципы» деятельности оперного театра, когда он распадается на эти слагаемые — на музыку, пение, «игру», декорации, сюжет... Каждое из этих видов искусств достойно уважения и аплодисментов. Корифей оперной режиссуры давно назвали подобные спектакли «костюмированными концертами».

В наше время в опере не только поют, а и «играют». Но нередко артист, надевающий костюмы того или иного персонажа, остается везде одинаково жестколирующим певцом. Значит, в подобном спектакле мы имеем лишь разнообразие, часто весьма привлекательные сами по себе элементы художественной мозаики. Здесь еще нет оперного синтеза, а есть лишь разрозненный набор выразительных средств.

Для того чтобы восхищаться каждым из них отдельно, не нужна опера, достаточно

концерта, выставки, литературного описания. Практика убедительно доказала, что интерес в оперном театре к отдельным элементам его спектакля непрочен.

Разнообразие оперных жанров, форм, приемов беспрельдно. Можно писать красивую музыку, громко петь, наполнять сцену богатыми декорациями, замысловатыми мизансценами и разного рода эффектами, но опера состоит только в том случае, если музыка раскроет драматургию, которая является синонимом слова «театр», а также если автор оперы интересно, убедительно представит в музыке жизнь конкретного человека в конкретных обстоятельствах, глубоко раскроет душу человеческую, всю полноту характера, проявляющуюся в определенных социальных обстоятельствах. Только тогда он даст театру возможность создать интересный, захватывающий спектакль.

На историко-социальных факторах основаны страстность «Ликовой дамы», кровотокающий стон «Тоски», мудрая ирония «Свадьбы Фигаро», обаятельный авантюризм «Фрола Скобеева», личные и общественные потрясения «Бориса Годунова», боль «Катерины Измайловой». В этом смысле оперу можно назвать эмоциональ-

СЧИТАТЬ СОВРЕМЕННОЙ

ным памятником эпохи. Страстность социальной идеи есть художественная «конструкция», объединяющая многообразие оперных средств. Без этого опера скучна. Внимание только к выразительным средствам и заботам о них при забвении цели и сверхзадачи спектакля приводит к распаду оперного синтеза. А — повторим — оперный спектакль интересен не отдельными его элементами, а единством сплава, огромным эмоциональным зарядом своей идеи, выраженной в конкретных характерах.

Мы справедливо придаем голосу оперного артиста первостепенное значение. Но не голосу, как таковому, а голосу как средству, выражающему конкретные идеи музыкальной драматургии.

Когда слушают в опере лишь голос, а не воспринимают через пение образ, мечтания о процветании оперы представляются сомнительными. Вместе с тем если отсутствует феномен певческого звука, то как же выразить в опере страсть, веселость, героизм, раздумье? Это равносильно тому, что у скрипача не будет скрипки, у пианиста — рояля, у флейтиста — флейты... Это в лучшем случае собрание милых людей, для данного искусства ничего не значащих.

Замысел в опере выражен

музыкой, и для того чтобы «извлечь», раскрыть его, у актера должен быть «музыкальный инструмент», способный выразить действие и эмоции, заложенные в мелодии партии. Это человеческий голос! Однако возможно, что это теперь спорно? Ведь появились оперные спектакли, играемые артистами драматического театра. Говорят, что эти спектакли имеют успех, но, может быть, это совсем иной успех, не оперный? Хорошо настроенный инструмент — это много, это результат большого труда, достойного высокого уважения, но это еще мало для оперы, так как неспособно вскрыть конкретную драматургию образа.

Интонация (окраска звука) в соответствии со сценическими обстоятельствами данного характера — вот что главное в пении, учил Ф. И. Шаляпин. Есть ли в консерваториях курс, основанный на законе оперного пения, сформулированном великим артистом? К сожалению, часто все поется одним звуком, с одной-единственной краской. В подобном пении не выражается жизнь персонажа. Долго слушать пустое звукоизвлечение невыносимо скучно, так как это входит в противоречие с «предлагаемыми обстоятельствами». Если же их отбро-

сить, то вот вам и концерт в чистом виде!

Вокальный звук может доставить наслаждение, если это не связано с оперой, ее событиями. Он фальшив, если самодовольно попирает образ героя, его состояние, характер.

Оперное пение бывает ущербным и тогда, когда отсутствует музыкально-драматургическая вокальная логика и мы слышим лишь выкрики, рваные фразы, говорки и другие приемы «выразительного пения». Кстати, уверен, что драматургическая логика в пении обязательно делает понятными слова, текст, ибо взаимоотношение музыкальной фразы и речевой должно рассматриваться как единство. Конечно, это не решает всей проблемы «технической речи» в пении. Это проблема профессиональная, но часто забываемая оперным артистом и его вокальным педагогом.

Артист должен создать образ. Для этого профессионализм его должен быть столь же многообразен, сколь многообразны грани оперного спектакля. Чтобы пластично действовать в музыке, надо уметь танцевать, надо и владеть телом, соблюдать его в нужной форме, легко музицировать в процессе спектакля, не поедая

глазами дирижера, ясно произносить текст, быть сценически внимательным к партнеру и так далее, и тому подобное. Можно подумать, что требования к оперному артисту чрезмерны, но опыт показывает, что все это возможно, если не принимать оперные штампы за «специфику» или «условность».

Все ли артисты оперы этим владеют? А дирижеры? Изучали ли они в консерваториях такой важный предмет, как действенный анализ оперной партитуры? А режиссеры? Достаточно ли развили они свою главную профессиональную черту — художественное воображение? Вопрос воспитания кадров для оперных театров на уровне современной эстетики, той, которую определяет зритель, далеко не решен. Значит, корни успехов оперы и в воспитании кадров!

Мне кажется, что в судьбе оперы играет злую роль еще одно обстоятельство, увы, типичное для нашего времени. Это постепенная девальвация музыки в результате ее неумного использования. С утра до вечера звучит музыка на радио, телевидении, в кино, драматических театрах, дворах, квартирах, самолетах, поездах, домах отдыха. Под музыку нам показывают, как едят, учатся, гашут, гуляют по

улицам, спешат на работу, чинят трактора. Под музыку читают стихи Пушкина, прозу Стендаля. Музыкальные образы Баха или Моцарта бесцеремонно сталкиваются с живописными полотнами Корреджо или Пуссена. Даже картины природы «озвучивают» музыкой, словно она недостаточно прекрасна. Я видел человека, читающего книгу, хотя в это же время по радио звучал Бетховен.

Люди привыкли интересоваться посевой, сборкой часов, событиями в мире, не обращая внимание на звучащий в это время концерт Рахманинова или музыку, специально сочиненную для данного «зрительного ряда». Люди научились отделять видимое от слышимого или, вернее, пропускать музыку «мимо ушей». Иной молодой человек, чтобы увлечь себя музыкой, запускает свой магнитофон «на всю катушку» и физической силой децибел выбивает из орбиты внимания все окружающее. Так искусственно создается сверхгромкое одиночество. Опера же требует тонкого восприятия соотношений музыкальных эмоций с конкретным миром явлений и фактов. Эти соотношения видимого со слышимым по существу и есть фокус рождения впечатлений от оперного спектакля. Это свойство сейчас в боль-

шой степени затерто и огрублено. Я понимаю, что существуют сегодня специальные профессии, есть люди, которые занимаются озвучиванием каждого метра пленки, добросовестные энтузиасты. Но, может быть, стоит напомнить шекспировские слова, что музыка «со всех звуча ветвей, привычной став, теряет обаянье».

Искусство оперы в известной степени сложнее музыки, как таковой, так как сочетает эмоциональное обобщение (музыка) с конкретностью видимого (театр). Человек с атрофированной способностью художественного воображения воспринимает оперу однобоко: он или смотрит ее, или слушает. Способности тонких связей, слуховых и зрительных впечатлений и должен развивать театр. Он должен восстанавливать нарушения, возникшие в массовом восприятии грубого, художественно нецелесообразного музыкального трафарета. Трудно, но надо.

Во многих важных частностях оперный театр не свободен от устаревших привычек (нет, нет, не традиций, а именно привычек!) Может быть, главная причина в репертуаре.

Говорят, что публика не ходит на малоизвестные произведения, в том числе современных советских авторов.

Думаю, что это происходит потому, что есть публика, которая не верит тому или иному театру! Не верит его вкусу, выбору, постановочно-исполнительскому мастерству. «Кармен», «Евгений Онегин», «Травиата», «Борис Годунов» даже при несостоятельности театра гарантируют некоторую долю удовлетворения, а незнакомое название настораживает. Значит, театр не завоевал авторитет, авторитет свой собственный, доверие к своей работе. Я никого не хочу обидеть, но, когда мне говорят, что спектакли опер современных композиторов не вызывают интереса у публики, мне хочется ответить: «Это ваши спектакли этих опер не вызывают интереса! Вы могли не брать эти произведения для постановки (это право театра), но если вы соединили свою творческую судьбу с ними, то взяли на себя обязательство отвечать за успех произведений и делить с авторами их неудачу (это совесть театра)». Однако ясно, проверено жизнью, что театр, который не ставит современных опер, не может сегодня сколько-нибудь убедительно показывать классику. Самое страшное, непоправимое и недопустимое в нашей оперной деятельности сейчас — инерция в мышлении, поиск, ежедневном труде.

Инерция впечатлений, к счастью, нет у публики, а это главный двигатель развития каждого искусства и, конеч-

но, оперы. Жить на изживенных популярных опер стыдно. С чувством высокой ответственности надо обращаться к популярной классике, интерес публики к которой закономерен. Но если спектакль серый, ничего нового публике не открывает (не в оригинальности постановки, а в познании новой грани жизни), то театру следует покраснеть и не прощать себе равнодушия к естественному развитию эстетики оперного искусства.

Публика идет в оперный театр наслаждаться. Это наслаждение она должна получать не от музыки или декораций, для этого есть концерты и выставки, а от своего личного сотворчества в процессе развития действия на сцене, активного духовного сопоставления реального жизненного акта с эмоциональным обобщением его Музыка. Все это не может не волновать, так как свойственно только великому искусству оперы.

Пусть оперные спектакли будут интересны, и на них пойдут широкая публика. Пусть оперы будут страстным проводником чувств и мыслей, рожденных современностью, и они вызовут потребность регулярного общения с ними. Больше внимания к принципиальным потребностям современной публики!

Б. ПОКРОВСКИЙ,
народный артист СССР,
лауреат Ленинской премии.