

Гоголевская симфония

Беседа с народным артистом СССР, лауреатом Ленинской премии Б. А. Покровским.

Гоголь и музыка. Русская литература XIX века тем и отличается, что стала богатырской симфонией духовной жизни России и каждый поэт слова имел свою неповторимую партию, уникальный тембр звучания. Но, пожалуй, произведения Гоголя — это музыка в музыке, симфония в симфонии. Полифония гоголевских красок, характеров, философских раздумий неисчерпаема. Музыкальность его произведений была почувствована сразу и самостийно вдохновляла композиторов, влекла неповторимой возможностью музыкальной интерпретации. Гоголевский сюжет, так же как и пушкинский, стал желанным для оперного театра. «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского, «Майская ночь» и «Ночь перед рождением» Н. А. Римского-Корсакова, «Черевички» П. И. Чайковского. Эти традиции нашли свое продолжение и развитие в творчестве советского музыкального театра. Об этом беседа нашего корреспондента Б. Петрова с народным артистом СССР, лауреатом Ленинской премии Б. А. ПОКРОВСКИМ.

— Роль первооткрывателя гоголевской темы в советском музыкальном театре, — сказал Борис Александрович, — по праву принадлежит Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу. В 1930 году в Ленинграде ставится первая опера двадцатичетырехлетнего композитора «Нос», которая вызвала противоречивые суждения, бурные споры, резкую критику.

Гений не всегда принадлежит своему времени, он чаще — достояние будущего. Появление «Носа» Шостаковича оказалось и «преждевременным», и... пророческим. В творчестве Шостаковича «Нос» — это «проба пера», «юношеское произведение», так же, как у Сергея Сергеевича Прокофьева пробой сил был «Игрок» по Достоевскому... Но эта проба не для того, чтобы учиться писать, не тренировка перед ответственным стартом, а попытка приоткрыть путь в неведомое, неизнаемое, «юношеское» дерзновение заглянуть вдаль.

— Новаторство Шостаковича, к сожалению, имело не только безусловное плодотворное влияние на становление советского музыкального театра, но и печальные, грустные последствия — долгое время, вплоть до середины семидесятых годов, гоголевская тема отсутствовала в современной опере.

— Я бы не стал связывать дистанцию в 45 лет, которая отделяет время появления «Носа» и одноактных опер Александра Холминова «Шинель» и «Коляску», а спустя два года — «Мертвых душ» Родиона Щедрина, лишь с творческой инертностью современных композиторов. Как раз появление этих глубоких, философских произведений говорит о том, что композиторская мысль находилась в постоянном поиске новых средств и форм

музыкального проникновения в реальный и вместе с тем таинственный мир гоголевских героев.

— А позволительно ли тогда говорить о традициях, связывающих современные оперные произведения с шедеврами русской классики, — ведь все они написаны на мотивы «дикинского периода». Исключение — попытка, к сожалению, незавершенная, Мусоргского написать оперу «Женитьба».

— Но именно это незавершенное произведение Мусоргского и позволяет, даже чисто формально, говорить о традициях. Ведь это был первый опыт «осмыслить» в музыкальном театре происшествие необычайное, неожиданное, нелепое. «Подколесин выпрыгнул в окно, убегая от невесты. Это же фантастика! Событие чрезвычайное, удивительное и непривычное для оперной сцены.

Подумаем о том, что Гоголь не сразу появляется перед нами как автор «Мертвых душ». Сначала узнаем «Вечера на хуторе...», «Тараса Бульбу», «Ревизора». Человек шаг за шагом входит в многообразный мир Гоголя, постепенно осваивая поистине космическое пространство гоголевских произведений, их художественную и общественную многогранность. Этот путь постижения прошло и русское музыкальное искусство — от фольклорной тиши украинской ночи, русалок, веселых колядок до симфонизма «Мертвых душ».

— Этот путь прошли и вы как режиссер-постановщик всех музыкальных произведений, написанных и появившихся на сцене за последние десять лет...

— В какой-то мере — да. Ведь одной из первых моих постановок в Москве была «Майская ночь» Римского-Корсакова на сцене филиала Большого театра. И лишь спустя четверть века, в 1974 году, я поставил «Нос», а затем «Шинель», «Коляску» и «Мертвые души».

За многие годы я сам убедился в том, что в музыкальном театре спектакль должен быть не только исполнен, но и поставлен, то есть всей своей полифонией звуков, голосов, пластики, актерских состояний должен быть способен духовно воздействовать на зрителя. И возможности музыкального театра в этом смысле для меня являются непревзойденными. Наивно и самонадеянно полагать, что в музыкальном театре вполне достаточно добиться «чистого» звучания — оркестра, хора, солистов или в первозданном театральном виде исполнить внешний рисунок классического произведения. Этого на сегодняшний день мало, это — антихудожественный штамп.

В музыкальном театре существует, и это неотъемлемый факт современного искусства, шалашинская исполнительская и постановочная традиция, так ясно и определенно разделившая музыкальный театр на постановки «бутафорски-оперные» и проникнутые глубоким человеческим психологизмом, подлинными традициями русского драматического театра, на которые огромное и решающее воздействие оказали художественные открытия Станиславского и Немировича-Данченко.

«Нос» Шостаковича — произведение философское, многослойное, насыщенное многоликими музыкально-драматическими образами, оно сложно для восприятия. Поэтому режиссеру, приступая к постановке оперы, прежде всего необходимо найти адекватные постановочные средства, найти тот неповторимый зрительный образ, который в сопоставлении с музыкальной полифонией Шостаковича.

Осознавая всю сложность и ответственность постановки, я сначала устроил в Большом театре прослушивание записи в исполнении солистов чешской оперы. Сделал разведку. Но понимания, к сожалению, не нашлось. Тогда со своими студентами на курсе в ГИТИСе подготовил отдельные сцены, чтобы затем в Учебном театре сделать спектакль полностью. Однако и это не удалось. Может быть, еще время не пришло?

— Как бы там ни было, впервые и до этого дня в единственном числе постановка «Носа» была осуществлена на сцене Московского камерного музыкального театра. Этот спектакль с большим успехом прошел во многих странах Европы.

— По совести говоря, идея постановки спектакля сначала не вызвала особого энтузиазма и у самого Шостаковича. Ведь опера очень сложна и для исполнения, и для постановки. Во всяком случае он очень настороженно относился к моей «попытке». И только побывав на нескольких репетициях, самодельно удостоверился в том, что есть театр, который может это сделать. Дмитрий Дмитриевич Шостакович успокоился и стал приходить на все репетиции. Его доброжелательное отношение нам и помогало, и вдохновляло.

Когда молодой Шостакович создавал «Нос», то, собственно говоря, опираясь на глубокие традиции русской культуры — включая и Пушкина, и Гоголя, и Достоевского, и Толстого, и русскую песню, и Мусоргского, и Римского-Корсакова последних лет, и Прокофьева, — он так или иначе укреплял тра-

диции современного советского оперного искусства. И я хочу особо подчеркнуть, что традиции сегодняшнего осмысления Гоголя в музыкальном театре невозможно представить без «прорыва» Шостаковича. Именно в развитии его достижений, опираясь на его опыт, работают современные советские композиторы.

— Между современностью и традициями должна существовать гармония, взаимное доверие к ним и бесстрашие поиска?

— Это диалектика искусства, его суть. Освоение Гоголя, и не только Гоголя, а всей русской классической литературы и русской музыкальной культуры, невозможно вне развития современной темы в музыкальном театре.

Можно привести еще десяток примеров, когда современный и классический сюжет в творчестве композитора идут рука об руку, в тесном союзе и гармонии — Прокофьев, Кабалевский, Молчанов, Холминов, Петров. Традиции без новаторства превращаются в рутину. Вне современной темы, драматургической приема, музыкального языка нет развития традиций. Музыкальный театр — искусство чрезвычайно живое, подвижное, через музыку отражается интонация эпохи, и, я думаю, не стоит его искусственно консервировать...

Вот Родион Щедрин в «Мертвых душах» не повторяет традиции, а развивает их. Без художественного и общественного мышления современника композитор не смог бы в этом произведении Гоголя проявить сложный комплекс удивительной поэмы: гротеск и народность, быт и «фантазмагорию», сатиру и страдания, эпос и юмор... Вся многогранность классики Гоголя требует современного социально-музыкального оснащения. Не случайно Гоголь стал в последние годы особенно оперным писателем.

Неисчерпаемость гоголевской темы в русском музыкальном театре заложена в творчестве великого русского писателя. Слово Гоголя — это сама музыка. Вспомните: «Какую оперу можно составить из наших национальных мотивов! Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звучит песнями По Волге, от верховья до моря, по всей веренине влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и, как грибы, вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек...».

Сов. Россия, 1984, 30. мар. № 75