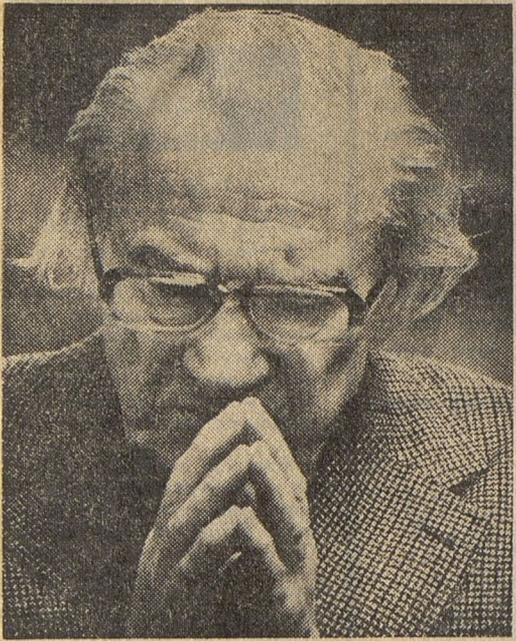


# О П Е Р А М О Ж Е Т В С Е

Искусство народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, главного режиссера Большого театра СССР и художественного руководителя Московского камерного музыкального театра Бориса Александровича Покровского отличают яркость и своеобразие творческого почерка. Созданные талантливым режиссером спектакли — всегда шаг на пути постижения новых тем и образов в оперном искусстве, современное прочтение классических сочинений.

Наш корреспондент М. Чурова обратилась к Борису Александровичу Покровскому с просьбой ответить на вопросы, касающиеся основных проблем современного оперного искусства.



**— Прежде всего вопрос о репертуаре. Он, как известно, основа театра. Именно им определяется круг идейно-эстетических проблем, который коллектив считает наиболее актуальными и значительными. Каким, по вашему мнению, должен быть репертуар оперных театров в наши дни?**

— Он целиком зависит от того, какие задачи театр ставит перед собой. У Большого театра СССР свои задачи, у Московского музыкального театра имени народных артистов Станиславского и Немировича-Данченко — свои, у Московского камерного музыкального театра — свои. В зависимости от того, насколько точно коллектив понимает свое «индивидуальное назначение», настолько точен и правильно организован его репертуар.

Главным при формировании репертуара должен быть критерий полезности его для данного города и труппы. Во время войны в Горьком я ставил «Чародейку» Чайковского и «Нижегородцев» Направника. Это было «к месту» и «ко времени» и вызвало интерес горьковчан, пробуждало у них гордость за свой город, воспетый в этих произведениях, а значит, и интерес к жанру.

Нередко театры оказываются в трудном положении: в оперном театре города нет достаточного состава оркестра, хора, а зрители хотят видеть «Бориса Годунова», «Аиду» или «Кармен». И театры, боясь обвинений в несостоятельности, включают такие спектакли в свой репертуар, идя тем самым на художественный компромисс. Нужно уметь находить произведения «для себя», имея все условия для высококачественной постановки. Это единственный путь к успеху. Вместе с тем надо готовить театр для выполнения более трудных задач. Нужно помнить, что каждый спектакль обязан быть значительным и интересным, доставлять зрителям удовольствие, эстетическое наслаждение. Иначе нет театра. Зрителям может принести огорчение даже «Иван Сусанин», если он исполняется плохо, поставлен серо, формально, без темперамента, страстности, чувства национальной гордости. Если есть исполнитель на роль Сусанина, есть трогательная Антониды, убедительный Ваня, хороший хор, оркестр, нужно ставить эту оперу.

У нас много замечательных классических произведений. Выбор их определяет уровень художественных и гражданских интересов театра. По афише можно легко определить художественное кредо коллектива, его возможности, перспективы.

**— Есть, по вашему мнению, какой-то определенный срок жизни спектакля?**

— Каждый спектакль имеет свою судьбу. Ни один сезон в наших театрах не может пройти без произведений Чайковского, как без Моцарта не живет ни один немецкий театр, а без Верди — итальянский. Но каждое классическое произведение требует соответствия данному времени. Связи с действительностью не могут прерываться. Нет ничего плохого, если даже спектакль пройдет всего 10—15 раз, это несколько не унижит ни театр, ни произведение, ни композитора. Спектакль может пройти и 5 раз, но сделать свое нужное дело. Если есть громада необходимых спектаклей, не беда, если некоторые на время отойдут в сторону, чтобы потом или вернуться в эту группу, или уйти навсегда. Но чтобы венец оперного искусства жил, должны быть спектакли-«разведчики», пролагающие путь главному направлению.

Нельзя жалеть ни об одной постановке современной оперы, если даже она не закрепилась в репертуаре. Спектакль «Повесть о настоящем человеке» С. Прокофьева сошел со сцены Большого театра СССР, и, хотя сценическая

судьба его была недолгой, он, несомненно, внес свой вклад в созданный теперь в Большом театре СССР «театр Прокофьева», которым мы заслуженно гордимся, как гордится Венский театр «театром Рихарда Штрауса». И «Повесть о настоящем человеке», несомненно, скоро снова вернется на сцену в нашем новом видении этого произведения, в ореоле нового интереса и успеха.

Есть в репертуаре каждой труппы «обязательные» произведения. Для нас обязательны «Евгений Онегин», а, к примеру, «Дон Жуан» может идти два-три сезона и быть заменен на «Фиделию»; в Берлине — два-три сезона идет «Евгений Онегин» и заменяется «Князем Игорем».

**— Но до какого предела можно расширять репертуар?**

— Когда в репертуаре очень много названий (а к этой проблеме пришли сейчас

показ его на гастролях в стране и за рубежом; и он живет да еще живее многих постановок, которые моложе его.

В него вливаются новые поколения исполнителей, не по одному-два, а приходят молодцы из консерваторий и полностью заменяют в театре старый состав. С ними и «на них» возобновляется спектакль. Они устанавливают связь с современным пониманием этого произведения, включают в эти новые связи зрителей. Должителями становятся спектакли, где темперамент исполнителей адекватен новым ожиданиям зрительного зала, и именно новые исполнители могут дать им новую жизнь. Но бывает и так — вводятся новые составы, а исполнители не цементируются в общий ансамбль. Практика показала, что театры в большинстве случаев не могут обойтись без второго состава исполнителей, а ведь бывают и третьи, и четвертые! Они, на мой

**Борис ПОКРОВСКИЙ,**  
народный артист СССР,  
лауреат Ленинской премии

многие театры страны), каждое, естественно, появляется на афише редко. Факт не только художественно, но и производственно невыгодный. Перед показом такие спектакли нужно заново репетировать. И естественно, они отнимают время, необходимое для постановки новых спектаклей. Все мы понимаем, что отсутствие премьер или их малое число — смерть для театра. Поэтому должна быть циркуляция спектаклей. «Борис Годунов», видимо, не может уйти из репертуара через год, а «Любовный напиток» Доницетти, показанный два три сезона, может. Им можно пожертвовать, чтобы сохранить другие спектакли. Каждый театр имеет свои традиции, свой исполнительский стиль. Наверное, Большому театру СССР лучше, чем другому, удаются «Садко» или «Хованщина». Он должен беречь такие спектакли, отказываясь от других, при необходимости регулировать число показываемых произведений.

Часто практикуемая нами система восстановления давно не идущих спектаклей — это самообман. Спектакли, ставшие менее нужными, то есть редко показываемые, лучше снять и через какое-то время вернуться к ним в новой постановке, если в этих названиях вновь назрел необходимость.

Искать себя прежде всего в новом — закон сцены, если артист хочет быть создателем, а не только исполнителем. Работать над произведениями, которые ему и никому до него не были известны, включать в репертуар новые названия — это очень важная, актуальная проблема. Иначе и классика потеряет связь с современностью, а ведь связи устанавливают каждый актер и каждый театр в каждое время.

**— Что, по вашему, является причиной раннего старения спектакля?**

— Есть спектакли, к сожалению, просто плохо поставленные, при создании которых не были установлены идейные и эстетические связи с современностью. Они так и рождаются «старичками». Долготельность спектакля решается уже в репетиционном процессе. Хорошо сделанный, сценарированный единым решением, единой идеей, четко понятый артистами спектакль живет долго.

Бывает и так, что ушел исполнитель и спектакль не стало — зрители потеряли к нему интерес, потому что ходили слушать определенного певца. Бывает, что и хорошие постановки со временем начинают терять художественное качество. Это процесс естественный. Но есть и спектакли-долготельники. Так, с 1944 года в Большом идет «Евгений Онегин». За тридцать шесть лет он прошел почти две тысячи раз, считая

взгляд, являются одной из причин раннего старения постановок, о котором мы говорим. В Большом театре СССР шесть лет идет опера Прокофьева «Игрок» с единственным исполнителем главной партии Алексея — А. Масленниковым. Если он перестанет выступать, думаю, уйдет из репертуара и спектакль. Пока второго, вернее, такого Алексея в театре нет. И не нужно будет жалеть о спектакле, он свое большое дело сделал. Он может сохраниться в репертуаре, если появится такой же значительный исполнитель главной роли.

Очень часто мы жалеем не об ушедшем спектакле, а об ушедшем из театра названии оперы. Держим на сцене «Пиковую даму» с плохим составом исполнителей, но «все-таки «Пиковая дама», говорим. А ее существование не подкрепляется правом спектакля на жизнь. Театр нередко находится «на иждивении» произведения, это достаточно унижительное для искусства явление.

**— У ряда театров есть тенденция, начиная работу над спектаклем, заранее говорить об «эпохальности» постановки, заранее определять ее значительность. Как это сказывается на формировании репертуара?**

— Ни один режиссер, дирижер, художник, артист не хочет делать плохих спектаклей, но никто не знает результата заранее. Спектакль может и не состояться: не будет раскрыт его замысел, не осуществится взаимосвязь между сценой и зрительным залом, публика не будет сочувствовать происходящему. Я поставил 92 спектакля, но до сих пор до генеральной репетиции, а иногда и до премьеры не могу предугадать, как пойдет спектакль. Ответ даст только зритель. Он придет на премьеру и оценит, определит, что делалось в театре в течение двух, а то и четырех месяцев. У каждого из нас есть оценка первая, иногда скоропалительная, и оценка, возникающая в процессе жизни спектакля. Именно в этом «процессе» зрители приняли постановку «Войны и мира» и сделали ее своей, любимой, нужной. Да, мы знаем, публика хочет видеть в опере привычного. Как ни в каком другом театре, в оперном традиция восприятия играет большую роль. Но вот парадокс — на очень привычном публике скачет, она перестает ходить в такой театр, где все привычно. Она ждет и ищет даже в привычном новых поворотов, нового в жизни героев, в методике создания образов.

Бывает, что спектакль воспринимается сразу, но вскоре успех его угасает в противобесспорном спектакле, которые лишь со временем утверждают себя.

Театр должен непрерывно решать современные идеи, создавать образы советских людей, осваивать новый язык оперных драматургов. Нельзя считать, что есть какие-то особые темы для этого жанра, что не все может быть здесь показано. Опера обо всем способна рассказать, но по-своему. Ее героем может быть человек любой профессии. Поставил же Московский камерный музыкальный театр оперу о милиционере! Но и врач, и летчик должны быть воплощены средствами этого искусства. В этих людях надо искать не бытовые стороны, а душу, эмоцию эпохи. Этих героев ждет наша сцена, иначе пройдет время, а в искусстве оперы ничего не будет сказано о нашей жизни, ничего не останется от нее — жизни бурной, страстной, противоречивой.

Сейчас «драма, написанная музыкой», то, что мы называем оперой, обрела огромную силу. Ей подвластны все образы современности, к ней, как никогда ранее, потянулись тысячи зрителей. Что же опере молчать? Не слишком ли робко она решает проблемы современности? Более всего в этом виноваты театры. Нет смысла композитору сочинять произведение, если он не уверен, что оно пойдет на сцене.

**— Как вы относитесь к критике, к ее роли в творческом процессе развития оперного искусства?**

— Театрам должна помогать, ориентировать их профессиональная критика. Не захваливающая то, что не стоит похвалы, но и не уничтожающая или мелочная. Оскорбляет и пугает критика примитивная, скудная, та, чьи критерии ниже уровня, на котором работают театры, а выводы менее точны и доказательны, чем суждения зрителей.

Спорная, но профессиональная критика куда полезнее театрам, чем бесспорно восклицательная, восторги, которые часто относятся не к проделанной театром работе, а к произведению — хорошо, если еще к современному, а то ведь к классическому, известному всем и без лишнего общего слов. Критика может быть спорной, как бывает спорным и созданный спектакль, и театры благодарны такой критике: она обязывает коллектив к анализу проделанной работы, к ответственному отношению к своей профессии. К сожалению, критика часто проходит мимо самых интересных работ, особенно нуждающихся в профессиональном анализе, гласно высказанном мнении.

Бывает, спектакль вызывает споры? Прекрасно! Давайте спорить, доказывать свою позицию. При постановке советского репертуара любой театр ищет духовную поддержку и должен иметь ее. Или хотя бы информацию о том, что делается в других театрах, — это тоже поддержка общего дела.

Легко работать Московскому камерному музыкальному театру над современной темой. Он даже может позволить себе ставить оперу «городскую» и «деревенскую», комическую и эпическую, экспериментировав и в жанровом разнообразии. Труднее театрам традиционным. Критика все это должна знать, понимать, пропагандировать. И тогда проблемы формирования репертуара будут решаться легче, продуктивнее. Замалчивание, безразличие — плохие помощники театрам в становлении репертуарных принципов.

Наши театры стремятся иметь разнообразную афишу. Каждая новая постановка должна быть сюрпризом для исполнителей и зрителей, встречей с тем, чего не знали раньше и в классике, и в современной оперной литературе. Открытия — маленькие и большие, но каждый день в любой работе — определяют творческую жизнь театров. В каждом спектакле решается проблема развития искусства оперы и музыкального театра.

Фото В. Полунина.