

11 АПР 1976

НА
СОИСКАНИЕ
ЛЕНИНСКОЙ
ПРЕМИИ

СИНТЕЗ

МУЗЫКИ И СОЛНЦА

Есть у Бориса Александровича Покровского любимая идея, которую он, варьируя, проповедует много лет: «опера — искусство очень молодое»; «опера как цельное самостоятельное искусство театра только рождается»; «человечество только вступает в эпоху подлинного познания оперных шедевров — произведений великого мира духовного!»

Что это? Отрицание истории оперы «драматургического» периода? Или неувыдающее чувство новизны, с которым режиссер приступает всякий раз к изучению партитуры (даже самой известной, «Евгения Онегина» например), — чувство пахара целины или бурильщика девственной породы?

Именно это.

Главный режиссер Большого театра народный артист СССР Б. А. Покровский всей своей художественной деятельностью утверждает высокое предназначение оперной режиссуры, призванной в наше время, по его убеждению, раскрывать глубочайшие секреты «синтеза музыки и солнца», искусства оперы. И вместе с тем он называет режиссера «рабом» композитора, художником «вторичным» (по отношению к партитуре), внушая своим ученикам, студентам ГИТИСа, подлинное благоговение перед произведением. Ведь любая опера, над которой начинает работать режиссер, имеет (по меткому определению Покровского) «стопроцентное преимущество перед его фантазией». Только в результате скрупулезного музыкально-драматургического анализа партитуры композитора («С циркулем и линейкой! Ибо если мы не будем поверять алгеброй гармонию, мы не сделаем ни одного шага в подлинное искусство») загорается действенная фантазия режиссера, его главное средство осознания жизни и искусства. И горе вам, если вы пойдете к опере с готовыми мерками, предварительными убеждениями! И еще большая беда, если встанете на путь прилежной иллюстрации музыки действием. Главная задача оперного режиссера в том и состоит, чтобы «вырастить новое художественное качество — театральный образ музыкальной драматургии». Такова школа Покровского.

Одной из главных причин его личного творческого успеха и была эта паразитическая черта — «нестабильность» мышления, ощущение движения во времени оперного произведения, диалектика стиля, умение отказаться от старых, казалось бы, беспорных завоеваний и начинать все сначала.

И так было уже в самом начале пути. Несмотря на то, что Покровский пришел в Большой театр в 1942 году уже достаточно опытным и ярко зарекомендовавшим себя режиссером (автором 15 постановок в оперных театрах Горького и Минска), он сумел от многого отказаться, многое передумать, найти иные пути, плодотворно впитывая опыт лучших мастеров «большой» оперной сцены — своих предшественников и современников. Умение учиться было еще одной очень важной чертой Покровского. Он учился у композиторов, великих музыкальных драматургов — от Глинки до Прокофьева и Бриттена. Он изучал разработки классического оперного наследия в спектаклях крупнейших режиссеров Большого театра — Лосского, Смольича, Баратова. В контактах с выдающимися музыкантами, работавшими в Большом театре, — дирижерами Самосудом, Пазовским, Головановым — формировалось его гибкое и чуткое к законам музыкальной сцены режиссерское мастерство. Это под влиянием Самосуда (который, между прочим, рассказывал, как Всеволод Мейерхольд приходил на репетицию с «мешком мизансцен») Покровский стал нащупывать пути от «единственности» режиссерского решения к множественности, поливариантности. Ничто не проходило мимо творческого внимания режиссера. Ни высочайшая музыкальная культура Пазовского, его умение работать с певцом над созданием конкретного сценического образа. Ни образцы волевого исполнительского стиля, вкус к контрастам, искусство организации спектакля Голованова — дирижера, с которым он создал своего неуязвимого «Садко». Ни плодотворные работы для музыкального театра (и о музыкальном театре) крупнейшего музыковеда современности академика Асафьева.

Во многом ему суждено было быть «первым». Он был первым режиссером,

окончившим ГИТИС (в 1938 году, в одном выпуске с Г. Товстоноговым) и посвятившим себя музыкальному театру. Он был первым постановщиком на советской сцене «Вражьей силы» Серова, завершённой и отредактированной Б. Асафьевым (этот вдохновенный спектакль, созданный в содружестве с дирижером К. Кондрашиным и художником В. Дмитриевым, был отмечен в 1948 году Государственной премией). Он был первым постановщиком на сцене Большого театра таких шедевров оперной литературы, как «Фиделио» Бетховена и «Фалстаф» Верди, «Проданная невеста» Сметаны и «Сон в летнюю ночь» Бриттена. Наконец, был первым интерпретатором многих советских опер — таких, как «Судьба человека» Дзержинского, «Джалиль» Жиганова, «Великая дружба» Мурадели, «Неизвестный солдат» Молчанова, не говоря уж о блестящих (впервые осуществленных на сцене Большого театра) партитурах Прокофьева — «Война и мир», «Семен Котко», «Игрок». Гордость современного репертуара Большого театра — триада прокофьевских опер в интер-

претации талантливого режиссера — составила целый «театр Прокофьева» со всей его богатейшей новой оперной эстетикой.

Путь Покровского к этой новой эстетике, к современному стилю советской оперы шел, конечно, через классику. Но он не был просто темпераментным интерпретатором «старых» опер.

В поисках современных оперно-сценических средств Покровский издавна создавал свой стиль решения массовых народных сцен (обративших на себя внимание в первой же поставленной им опере — «Кармен» на сцене Горьковского театра оперы и балета). Он разрабатывал интересные многоплановые композиции, поражающие яркостью контрастов и точностью характерных персонажей, живущих в индивидуальных ритмах сценической жизни и одновременно в динамике единого музыкально-драматургического целого. Здесь были и «математически» точный расчет (вот они, режиссерские циркуль и линейка!), и вдохновенная импровизация! И современный, остродинамический ключ решения. Не случайно так запомнились, став художественным достоянием советской

оперной культуры, и сцены масленичных народных гуляний в «Снегурочке» и «Вражьей силе» (последние — решенные в духе реалистического театра Островского), и красочные, по-новому бурливые сцены древнего торжища с заморскими гостями в «Садко», и совершенно ослепительные, поражающие размахом и движением, горячей слитностью сценического и музыкального действия киевские акты в «Руслане и Людмиле» (в постановке 1972 года под управлением дирижера Ю. Симонова).

Все эти поиски и художественные обретенные велья Покровского (а он в свою очередь вел Большой театр) к оперной драматургии советского классика и великого национального композитора Сергея Сергеевича Прокофьева. Это был путь к школе нового оперного реализма, школе «глубокого психологического проникновения в душу человека» (слова Покровского), театру новой интонационной культуры и сценической динамики. Это был путь от сложного к сложнейшему. Он был возможен для Большого театра в хронологической последовательности, обратный порядку создания опер.

Сначала была поставлена «Война и мир», наиболее близкая по эмоционально-образному строю русским масштабным героико-патриотическим операм.

В осуществлении прекрасной, мелодической пронизанной народно-песенной стихией партитуры «Семена Котко» Большой театр сделал еще один важный шаг в сторону раскрепощения от статических условностей оперных форм к новой сценической «полифонии», динамике, символике. Поставленный к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, спектакль «Семен Котко» (по повести В. Катаева «Я, сын трудового народа») предстал перед зрителями-слушателями как вдохновенная поэма о людях революции и гражданской войны. В диалектическом единстве слились в ней темы «вздыбленной» земли и лучезарного неба, картины трагических социальных потрясений и пантеистические картины упоения природой — символы вечной мечты человека о счастье... Покровский воплотил в сценическую «плоть» предель-

но гибкую музыкальную форму Прокофьева, приближающую оперу к жизненной достоверности драматического театра (при сохранении гегемонии музыки!). Он окупил талант исполнителей-певцов в стихию нового мелодического речитатива, «ритмованного говора» (выражение Прокофьева), борясь за убедительность, художественную правду каждой интонации.

Эту работу актерского воспитания Покровский продолжил при постановке «Игрока» (по роману Ф. Достоевского). Сам новаторский стиль раннего Прокофьева, полностью преодолевшего «оперную неподвижность» созданием сквозного диалогизированного действия, дал в руки постановщика точный ключ решения. «Вся опера идет на одном дыхании стремительного напора, энергии, вихреобразной силы», — пишет Покровский в режиссерской экспозиции спектакля. — Рулетка — образ спектакля, образ произведения. Это призрачное существование, где идол обогащения уничтожает человека. Именно этот способ жизни мы берем под обстрел...» Простая и дерзкая идея режиссера — использовать механику вращающейся сцены как образный символ — дала основу для создания зловещего эффекта призрачной жизни игроков, фантазмагорической пляски страстей вокруг золотого тельца, губящего человеческое в человеке. Виртуозным предстало здесь мастерство «музицирования сценическим действием»...

Яркие завоевания Покровского в сфере новой эстетики советской оперы на «большой» сцене были примечательны еще и потому, что шли уже параллельно с его поисками на «малой» сцене, в рамках нового, созданного им в 1971 году Московского камерного музыкального театра. Театр, максимально приближающий певца-актера к зрителю, театр тонкого психологического реализма и мобильных форм, он стал в Москве колыбелью утерянного жанра. И опера Щедрина «Не только любовь», и «Нос» Шостаковича, и «Много шума из-за сердца» Хренникова, и новые оперы Холминова, Сидельникова, и партитуры малоизвестных старинных опер Бортнянского, Пашкевича, Моцарта, Россини, Шуберта, составивших в короткий срок интереснейшую афишу театра, наметили плодотворную новую стезю творчества Б. А. Покровского.

Это творчество очень многогранно. И не случайно на соискание Ленинской премии представлены три такие разные, новаторские работы режиссера, как «Семен Котко», «Игрок», «Не только любовь». Он остается верен себе — пройденное не может иметь повторений.

Тамара ГРУМ-ГРЖИМАЙЛО.

Фото А. Невежина.

