

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ

В начале беседы Б. Покровский подчеркнул, что хочет поделиться своими личными соображениями на тему, которая очень обширна. И наивно думать, сказал он, что ее можно исчерпать в одной или даже нескольких беседах.

Сколько я себя помню, сказал далее Б. Покровский, проблема традиций и новаторства волновала и, видимо, всегда будет волновать, потому что она связана с существованием общества, искусства, нашего Большого театра. Вопрос традиций и новаторства — это вопрос развития мышления общества, нашего коллектива, наконец, каждого из нас.

Традиция становится традицией, то есть живым, необходимым и очень важным для нас понятием тогда, когда можно признать, что она делается движущей силой развития. Нет и не может быть традиции без новаторства и новаторства, не опирающегося на традиции. Без новаторства традиции превращаются в рутину, а новаторство без традиций становится чистой воды формализмом или явлением, высосанным из пальца.

Если, сказал Б. Покровский, посмотреть внимательно, что же представляют собой традиции Большого театра почти за 200 лет, то мы увидим, что история театра состоит из фамилий людей, которые являлись подлинными новаторами.

Каковы же традиции Большого театра (а «традиция» в переводе на русский язык означает передача), что передается в истории Большого театра из поколения в поколение?

Есть три кита, говорит Б. Покровский, на которых держатся традиции Большого театра. Это — реализм, демократизм и национальный дух, его ощущение в решении образов, в системе спектакля.

Говоря о традициях в науке, В. И. Ленин отмечал, что традиции предполагают необходимость развития. Видимо, сказал Б. Покровский, мы не ошибемся, если применим это ленинское положение к искусству. Это касается и реализма.

Критический реализм прошлого века был прогрессивным явлением, но мы совершили бы ошибку, если бы сейчас стали развивать тенденции критического реализма. Сейчас — время социалистического реализма. Традиции развиваются и видоизменяются под влиянием времени, событий, новых общественных задач, выдвигаемых исторической обстановкой.

Остановившись далее на демократических традициях Большого театра, Б. Покровский отметил, что если даже, не зная содержания спектаклей, посмотреть на афишу театра прошлых лет, то сами названия — «Солдат», «Мельник», «Гостинный двор» — говорят о демократической тенденции в репертуаре. В период, когда Большой театр был императорским, демократизация стала боевой задачей.

Вспомните, сказал Б. Покровский, историю первой постановки «Князя Игоря» А. Бородина. Оперу неоднократно прослушивали, обсуждали, но не принимали к постановке, пока не была составлена огромная петиция, подписанная многочисленными москвичами, в том числе и весьма именитыми.

Вспомните сценическую историю «Лебединого озера» П. Чайковского. Первая постановка, осуществленная в стиле помпезно-аристократическом, противоречащем демократическому духу самого произведения, провалилась. И замечательный балет утвердился в репертуаре лишь после того, как постановщики поняли его истинный дух, находившийся в русле демократических традиций Большого театра.

Говоря о национальном духе, сказал Б. Покровский, я имею в виду не только сюжеты из национальной истории и жизни русского народа, которые брали композиторы, часто сочетая их с восточным или, как тогда говорили, ориентальным колоритом, не то, что после «Бориса Годунова» Мусоргскому не приходило в голову вернуться к работе над «Саламбо» или то, что Чайковский написал всего одну оперу не на русский сюжет — «Орлеанскую деву». Я говорю о национальном духе, который пронизывает творчество лучших мастеров театра и которым отмечены спектакли театра.

Деятельность наших выдающихся артистов — Собинова, Неждановой и, конечно, Шаляпина носила ярко выраженный национальный склад. В образе Мефистофеля Шаляпин дал глубоко философское раскрытие, постижение этого характера именно в силу русского национального склада своего таланта. Нежданова — Виолетта, сказал Б. Покровский, это национальное создание русской певицы и русской актрисы.

Новаторством, превратившимся в национальную традицию, стало истолкование образа Ленского Собиновым.

Традиции и новаторство — это две стороны одной и той же медали. Представьте себе, что вы сейчас решаете спектакль, стараясь быть только в пределах тех задач, которые существовали в обществе лет 70 назад.

Например, если мы сейчас поставим оперу «Руслан и Людмила» так, как ставили ее много, много лет назад, то мы разрушим, уничтожим традицию, ибо в традиции всегда присутствует ощущение данного отрезка времени со всеми его задачами. И вот это то ощущение времени и дает нам возможность переосмысливать, видеть зорче с точки зрения времени истинную правду и форму произведения. (Но это уже другая тема — классики и времени.)

Далее Б. Покровский привел несколько примеров.

22 февраля в Бетховенском зале состоялось внеочередное занятие университета марксизма-ленинизма.

С лекцией на тему «Традиции и новаторство в оперном искусстве» выступил главный режиссер Большого театра, народный артист СССР, лауреат Государственных премий, профессор Борис Александрович Покровский.

Ниже печатается изложение его лекции-беседы с небольшими сокращениями.

Перед тем, как создать своего Бориса Годунова, Ф. Шаляпин много работал: встречался и беседовал с историком Ключевским, изучал иконографические материалы. Ф. Шаляпин не мог не знать, как внешне выглядел Борис Годунов (остались образцы на монетах). У Бориса Годунова была небольшая борода, с чуть седыми волосами, (а на одном портрете он изображен и вовсе без бороды), слегка раскосые глаза, жидкие усы.

В первом акте оперы Шаляпин выходил с черной, как смоль, бородой и усах, причем борода была крепкая, «убедительная», как будто из стали. В картине «Терем» у Шаляпина был иной грим — борода была уже седой, всклокоченной, поредевшей и не такой «убедительной». В последнем акте Шаляпин выходил, как говорят в театре, «в новой бороде» — это играло на смятение чувств Бориса, его личности. Конечно, наивно полагать, что только гримом, только «бородой» решал Шаляпин образ Бориса Годунова. Это было лишь одним из приспособлений актера. Шаляпин обыгрывал и другие мелочи — носовой платок (то красный, кроваво-багровый, то белый, как привидение) и т. д., в общем тысячи приспособлений для того, чтобы создать и выразить трагедию совести, крушение личности.

Тогда, в то время, перед Шаляпиным не стояла задача вскрыть концепцию произведения. Эта задача встала многие годы спустя — уже в советское время — перед режиссером В. Лосским и дирижером А. Пазовским, которые начали понимать, что главный смысл этого произведения в столкновении власти и народа. Тогда то и возникла необходимость противопоставить Борису Годунову Юродивого. И, поняв, что такое в этой опере Юродивый, постановщики назначают на эту роль лирического тенора, популярнейшего исполнителя ролей любовных — И. Козловского. Таким образом появилась тенденция в создании новаторского образа. И своим Юродивым И. Козловский принес подлинное новаторство в русское оперное искусство. Теперь было бы странно смотреть спектакль «Борис Годунов» без участия в нем Юродивого.

В. Лосский и А. Пазовский, как и Л. Савранский (исполнитель роли Бориса Годунова), изучая принципы прогрессивного художествен-

ного творчества, стремились создать Бориса Годунова иным, чем создал его Шаляпин, более похожим на того, каким Борис Годунов был в жизни. Но это им не удалось, ибо традиции, заложенные Шаляпиным в Борисе Годунове, были слишком сильны и убедительны. Они живут и до сих пор. Но я не удивлюсь, заметил Б. Покровский, если на сцене Большого театра появится Борис Годунов совсем иного внешнего облика и если образ будет убедительным, то скажу, что традиция Шаляпина не нарушена, а развивается — значит новый создатель образа Бориса Годунова развивает прогрессивные традиции, заложенные Шаляпиным, развивает их применительно к своему времени и его задачам.

В свое время в Большом театре шла опера А. Серова «Вражья сила».

Когда я, сказал Б. Покровский, ставя ее, изучал, как исполнял Еремку Шаляпин, то пришел к выводу, что мы сейчас не можем решать его так, как решал Шаляпин в 1914 г. То было, как говорили тогда, время «свинцовых туч». Тогда Шаляпин мог и гениально решить своего Еремку, решил как дьявола в зипуне, как явление чертовщины, приносящее людям духовную и физическую гибель. Но ничего этого в партитуре оперы я не увидел. Более того, в письме А. Серова я прочитал слова о том, что не надо воображать, будто Еремка — это дьявол в крестьянском зипуне; он бедный, пьяный мужик и лучше бы его пожалеть, ибо он не знает, по какой жизненной дороге ему идти.

И я убежден, сказал Б. Покровский, что, если бы Шаляпин жил в 50-е годы XX века, он создал бы Еремку совсем иначе.

Все это я говорил для того, чтобы пояснить свое понимание традиций Большого театра.

Иногда в рецензиях на спектакли мы читаем: спектакль решен традиционно. И тогда я думаю, что, наверное, в этом спектакле нет ничего нового, нет камертона сегодняшней жизни, он скучный, на него не стоит идти.

Самым традиционным спектаклем в моей жизни будет спектакль «Руслан и Людмила», хотя там будет очень много нового и неожиданного.

Традиционность в «Руслане» первых должна проявиться в реалистичности спектакля, в правде жизни и чувств русских людей той эпохи. Во-вторых — в полнейшем соответствии спектакля идеям этого произведения. Мы должны как можно глубже и правильнее раскрыть идеи автора методом скрупулезного действенного анализа партитуры.

Спектакль будет также традици-

онным и в том смысле, что в нем соединятся те поиски, которые были в предыдущих постановках (я имею в виду, разумеется, не внешнее повторение отдельных сцен).

Традиции обязывают нас не фотографически повторять найденное, а творчески развивать в этом найденном прогрессивное, развивать сейчас, в эпоху, когда высоко развитое сознание движет развитие общества.

Сейчас, когда мы смотрим на фото Собинова в роли Ленского, то видим обаятельное претворение уже знакомого нам традиционного облика Ленского. Но если мы сравним этот портрет с фото других исполнителей Ленского того времени, то увидим величайшее новаторство артиста. Мы увидим Ленского-Собинова поэта, философа и не увидим привычных тогда закрученных лихо усов и бороды. После Собинова в Большом театре сложилась традиция исполнения Ленского.

Или другой пример: Лоэнгрин Собинова. Лоэнгрин — это герой, который с мечом в руках уничтожает всяческую нечисть, зло, зависть. Лоэнгрин Собинова — обаятельный лирический тенор, меч в его руках — это символ добра, улыбки, обаяния, он исполнен самых нежных, добрых чувств. И когда Собинов — Лоэнгрин улыбался, то всем было до слез жалко это светлое существо, наткнувшееся на человеческое коварство, подлость.

Лоэнгрин в традициях немецких артистов прежде всего героический тенор, посланный небом для кары человеческих пороков мечом.

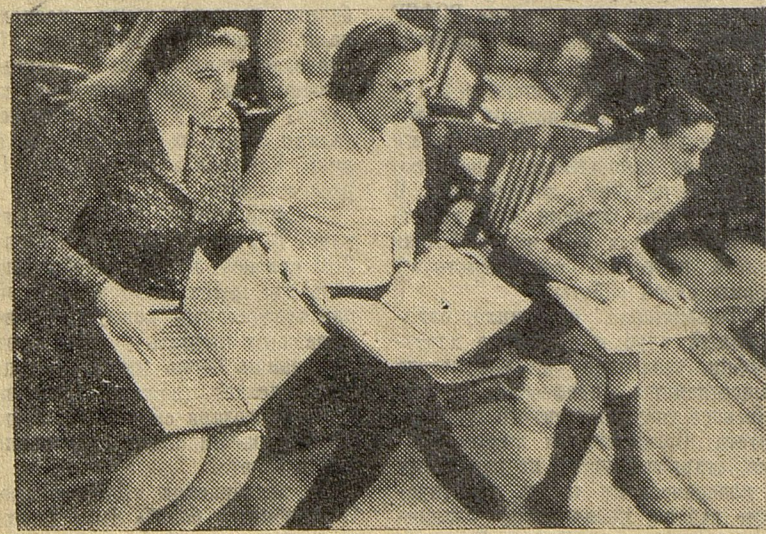
После Собинова у нас установилась традиция исполнения Лоэнгрин. Ее продолжал и развивал И. Козловский, как Ленского — С. Лемешев.

Не знаю, можно ли спорить с традицией Собинова в Ленском, но с традицией Собинова в Лоэнгрине — можно.

Традиция создается лестницей из ступеней новаторства. И мы должны знать и изучать эти ступени с тем, чтобы применять их к нашим задачам, задачам сегодняшнего дня.

Сейчас я увлечен оперой С. Прокофьева «Игрок», увлечен образами, сущностью их развития. Конечно, невольно приходят сравнения с Германом. Но это — внешнее сравнение. Важно другое — понять и вскрыть, сколь психологически тонко развивают образы героя и героини Ф. Достоевский и С. Прокофьев.

Традиции — это не то, что было, а передача великих прогрессивных тенденций, которые развиваются талантливыми людьми, строящими свои «ступеньки», — закончил свою лекцию-беседу Б. Покровский.



На первой спевке по опере «Трубадур». На снимках: слева — дирижер Ф. Мансуров, концертмейстер Л. Могилевская, солисты оперы М. Касрашвили, Г. Андрющенко, М. Киселев, Нина Лебедева; справа — концертмейстеры А. Басаргина, О. Томина, А. Давыдович внимательно слушают замечания дирижера. Фото Г. Соловьева.