

О ТЕАТРЕ, В КОТОРЫЙ

ОН ВЕРИТ

Мы учились на одном курсе и в один день получили дипломы об окончании Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского. Б. Покровский пришел на режиссерский факультет, уже имея музыкальное образование, и когда мы выбирали для самостоятельных работ отрывки из пьес Шекспира или Чехова, он ставил «Пиковую даму» Чайковского. Уверенно и целеустремленно овладевал он искусством сопряжения учения К. С. Станиславского со спецификой оперного театра. Он твердо знал, чего хочет, и, казалось, торопились поскорее обрести профессиональные навыки, которые помогут осуществить уже тогда ясную для него цель.

Творческий старт Покровского был мощным, как ни у кого из нас. Он завоевал признание буквально с первых же спектаклей. Мы еще только осваивались в своей профессии, а он уже был режиссером «главного» театра страны — Большого.

Жизнь разбросала нас по разным городам и по разным жанрам, а это расстояние порой более непреодолимо, нежели территориальная отдаленность. Встречались мы редко и мимоходом. Время от времени он посещал мои спектакли, а я — его. Я видел, что Покровский последовательно осуществлял свою «программу жизни» — он уверенно ставил спектакли, в которых соединилось знание законов музыки и театра, рождая своеобразный образный синтез целостного музыкально-драматического произведения.

Я видел, что стремительный ритм, взятый Покровским еще в те, студенческие годы, не ослабевал, а от года к году возрастал, приводя его к огромной художественной результативности. В его спектаклях я всегда ощущал не только высокий профессионализм, но и беспокойную творческую мысль, что и стало залогом рождения в его искусстве нового образного качества.

Мне это было особенно заметно, так как я видел не все спектакли в последовательности их появления на сцене, а знакомился с работами режиссера через большие промежуточные времена. И каждое знакомство открывало нечто неожиданное не только в его собственном творчестве, но и в оперном искусстве вообще. И если прежде я мог убедиться в том, что режиссер уверенно строит свои спектакли по законам методики Станиславского, то с момента создания Камерного музыкального театра я бы говорил уже не просто о применении этой методики, а о глубоком и серьезном ее развитии в творчестве Покровского — и в молодом его театре, и в Большом.

«Нос» Д. Шостаковича и «Игрок» С. Прокофьева — вершины режиссерского искусства в опере. Оба спектакля, при высоком совершенстве отдельных их компонентов, отличаются, прежде, природой оперной условности, и в этом их принципиальная эстетическая новизна.

Это, так сказать, мой взгляд на искусство Покровского «со стороны». Встречались мы, повторяю, редко и накоротке. Но вот однажды, приехав отдохнуть на Золотые пески в Болгарию, я встретил там Бориса Александровича, и мы впервые за многие

годы получили возможность долгого и постоянного общения. Как все люди театра, где бы они ни встречались, мы, конечно, говорили главным образом об искусстве, и я увидел влюбленного человека, убежденного, что нет на свете ничего прекраснее оперы, сравнения с которой не выдержит по силе эмоционального воздействия ни одно другое искусство. Покровский говорил об этом так увлеченно и убежденно, так образно и красочно, что я после первых бесед предложил ему изложить все это в книге.

Сначала он отказался, но его доводы «не умею писать», «нет времени» показались мне несерьезными, и я решил во что бы то ни стало убедить его взяться за перо. Постепенно он начал сдаваться и, расставаясь, дал слово, что обязательно напишет книгу.

Через некоторое время он прислал мне свой первый труд «Об оперной режиссуре». Сейчас передо мной другая его книга — «Размышления об опере»*. В них единые проблемы, единые принципы — те, что составляют творческую «веру» Покровского, только изложенные по-разному: теоретически более сложно в первой книге, более доступно и популярно во второй. Одна книга продолжает другую. И обе они представляют собой серьезное исследование законов и особенностей оперного театра.

Подробно, детально, тщательно обосновывает Покровский свою исходную позицию — понимание театральной природы оперы, которая «особыми способами, доступными только ей, участвует в познании мира, но в первую очередь занимается человековедением». Покровский пишет о «главном признаке оперы — драматургии», о неразрывности «взаимосвязи музыки и драмы». Он настойчиво отмежевывает оперу как от «музыки вообще» — симфонической, эстрадной, так и от драматического театра, где музыка, по его мнению, может быть использована лишь как «краска для проявления драматургии пьесы», в то время как в опере она, преобразуя драму, «и сама преобразуется, превращаясь из бессюжетного искусства в двигатель и средство выражения духовной подоплеку, причинности и смысла конкретного действия, события, факта, поступка». Он исследует особый, внебытовой характер реализма в опере, где «жизненная достоверность теряет элемент правдоподобия», где «драматическая — житейская — логика преобразуется под влиянием законов музыки»; о «микромрамах чувств», как об уникальной способности оперного искусства «остановить мгновение», продлить его во времени; о других особенностях и средствах создания «оперного образа», о жанровом многообразии оперы и национальных ее истоках.

Исходя из этих общих посылок, он определяет и особый характер профессии

оперного режиссера, как «музыканта, музицирующего действие», «осуществляющего оперный синтез, предусмотренный автором». Покровский называет режиссера «полпредом создателя оперы», «связующим звеном между композитором и временем», «расшифрователем его идей современным постановочным языком». Режиссер, по его словам, «объединяет, синтезирует музыкальный, вокальный, действенный и визуальный образы в единый, придавая ему новое качество — театральное». Главную особенность оперного режиссера он определяет как «способность «слышать» действие и «видеть» музыку».

На основе огромного собственного творческого опыта раскрывает Покровский различные грани деятельности режиссера в оперном театре (в его взаимоотношениях с дирижером, артистами, художником), направленной на создание «волшебного синтеза» всех художественных средств, без которого опера мертва. А страницы стенограмм репетиций «Руслана и Людмилы» и «Игрока» демонстрируют практическое осуществление тех принципов, о которых пишет Покровский в своих книгах, которые являются не только самым полным, но, может быть, и единственным трудом, где с такой всеохватностью и объемностью рассмотрены все проблемы оперной режиссуры.

Покровский пишет о «своем» театре — о театре, в который он верит и принципы которого последовательно осуществляет. О театре, который на современном этапе жизни продолжает и развивает великие традиции русского искусства — традиции Станиславского, Немировича-Данченко, Шаляпина, на опыт которых автор часто ссылается, обращаясь к ним, как к своим учителям и единомышленникам.

Книга Покровского — прекрасное практическое подспорье для режиссеров музыкального театра, силу которого я особенно оценил, когда ставил в прошлом году в Международном фестивале в Савонлинне оперу Верди «Дон Карлос». Без книг Покровского и его спектаклей мне было бы очень трудно осуществить эту постановку.

Но теоретические труды Покровского — неоценимый вклад не только в развитие музыкального театра, так как круг рассуждений автора охватывает множество проблем современного искусства вообще, обнаруживая незамкнутость режиссера в рамках своей профессии, его широчайшую эрудицию и сопричастность всему, что происходит в мире. Сочетание великоколенной одаренности и вечной ищущей, беспокойной творческой мысли, теоретических и практических поисков, глубоких знаний и живого ощущения сегодняшнего театрального процесса закономерно делают Покровского одним из безусловных лидеров современного театра.

Г. ТОВСТОНОГОВ,
Герой Социалистического
Труда, народный артист
СССР.

* Б. Покровский. Размышления об опере. М., «Советский композитор», 1979.

ЛЕНИНГРАД.