Опера
О. Б.

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА
1987 - 17 авг

БЕСЕДЫ О МАСТЕРСТВЕ

По закону публики

11.00. Репетиция началась минута в минуту. А ведь накануне спектакль закончился без десяти двенадцать. Затем, после репетиции, объявляется приказ, который должен помочь сложиться новым отношениям в театре. Почему это случилось? Что происходит с оперой сегодня? Эти вопросы я задала Юрию Темирканову уже в его кабинете — кабинете главного дирижера и художественного руководителя Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

— Оперный театр превратился сегодня в дом призрения. В опере непорядок — не в отдельном театре, а в жанре в целом. Плохие спектакли только отвратят зрителя. А сделать все ныне существующие 54 театра хорошими ни по финансовым, ни по творческим соображениям мы сегодня не в состоянии. Театры материально не обеспечены, ставки низкие, оркестры и хоры не укомплектованы, инструментов не хватает. В тот день, когда зритель побывает на таком спектакле, считайте, что жанр для него похоронен. Количество театров не поднимет культуры.

Процессы, которые происходят сегодня в обществе, не могут не коснуться оперы. Нужно изменить «конституцию» музыкального театра. В театре нельзя работать хорошо, если руководитель не может самостоятельно решить, кто нужен труппе, а кто — нет, кто работает хорошо, а с кем нужно расстаться. То, что предлагает театральный эксперимент, который проводит Министерство культуры СССР,— полумеры. Состояние современного театра требует введения жесткого закона жизни — системы контрактов,— если мы, конечно, хотим по-настоящему навести порядок. Естественно, система контрактов должна касаться всех, в том числе и тех, кто получил высокие звания народных артистов. Сегодня эти звания — своеобразная индульгенция неприкасаемости. Это неверно. Потому что высокое звание — признание общественное, оно не может дать права на всю жизнь ничего не делать (если ты разучился).

— Вы вводите новые нормы работы коллектива. Создаете совет оркестра. Как это отразится на жизни театра?

— Совет оркестра при главном дирижере — совещательный орган, который будет избираться тайным голосованием на один сезон. Каждый оркестрант получит список всех артистов оркестра и отметит четырнадцать человек, которых он уважает и человечески, и творчески. Эти четырнадцать человек будут решать, какой дирижер ведет спектакль хорошо, какой — плохо, какого музыканта надо принять в оркестр, какого — уволить. Словом, совет будет заниматься серьезными проблемами коллектива. Это соответствует духу времени, и это справедливо. Потому что руководители цехов — тоже каста неприкасаемых. Нас люди могут не любить, но изменить положение они не могут, они бесправны.

Эксперимент, который задумали провести сначала в самом образованном цехе театра — оркестре,— мы предполагаем перенести (если он удастся) на другие цехи: солистов, хор и т. д. Все вопросы будут решаться тайным голосованием. Первой в списке будет стоять моя фамилия.

Так что мы правдами и неправдами движемся к изменению «конституции» театра. В сущности это скрытая форма контрактов. Теперь у нас будет реальная возможность избавляться от тех, кто работает плохо, поощрить тех, кто отдает театру все свои силы.

В театрах вообще не принято говорить правду в лицо. Здесь привыкли, даже если ты плохо споешь, подойти и сказать: «Все очень хорошо», а за глаза будут говорить плохо. Вот эта сторона театральной жизни мне ненавистна. Поэтому я и [illegible] тайное голосование. На мой взгляд, это демократия не на словах, а на деле.

— Не противоречит ли идея эксперимента вашему утверждению, что законом жизни театра должно быть право художественного руководителя принимать решения? Имеете ли вы такое право?

— Да, имею. В идее нашего эксперимента я не сказал главного. Я оставляю за собой право всего, окончательного решения.

Все мы думаем, что мы гораздо лучше, чем мы есть на самом деле. И у меня есть слабости, как и у всех людей, несмотря на то, что я руководитель. И я могу быть пристрастным. Но я не должен свои личные симпатии и антипатии переносить на других. И вот как раз совет оркестра поможет мне понять, кто чего объективно стоит в театре. Решать в конечном счете буду я. Но если я к кому-то, предположим, плохо отношусь и вдруг голосование (тайное голосование, на итоги которого я повлиять никак не смогу) покажет, что все — за человека, к которому я отношусь плохо, то я должен, просто обязан пересмотреть свое к нему отношение. И я не имею ни юридического, ни морального права ущемлять его в творческой работе.

— Воспитает ли задуманный вами эксперимент принципиальность, и можно ли со временем перейти от тайного голосования к открытым формам творческого обсуждения?

— Конечно, но для этого должна измениться психология общества в целом. Думаю, что наш коллектив не единственный, в котором идут поиски перестройки старых взаимоотношений. Поэтому, надеюсь, мы научимся говорить правду друг другу в глаза. Пока приходится принимать компромиссное решение.

— Это, безусловно, внутренний компромисс. А возможен ли компромисс в творчестве? Например, над «Борисом Годуновым» вы работали вместе с Борисом Покровским. Было много разговоров о ваших разногласиях.

— Компромисс в творчестве ущербен. Что же касается последней работы с Покровским, то она меня и человечески, и творчески очень удовлетворила. Спектакль не может появиться, когда каждый обособленно делает свое дело, так же, как не может быть спектакля, если музыкальная часть превосходна, а художник плохой или режиссура интересная, а оркестр играет фальшиво. Тогда спектакля просто не существует. Все его компоненты должны быть равноправно высокого уровня. Да и вообще, как сказал Марк Твен, весть о моей смерти сильно преувеличена — это в связи с разговорами о работе над «Борисом». Конечно, с Борисом Александровичем мы спорили и много спорили. Но это были споры людей, которые делают одно дело.

— Наверное, споры естественны, тем более что любое подлинно глубокое произведение предполагает разное видение, прочтение, интерпретацию.

— Не люблю я этого слова — интерпретация. Его выдумали музыковеды.

— Но после вашего спектакля остается впечатление, что вы Бориса Годунова оправдываете. Разве это не есть интерпретация? Ваша интерпретация оперы Мусоргского?

— А это неверное впечатление! В опере Мусоргского Борис, судя по всему, был причастен к убийству. Но мы ведь действительно не знаем степени этой причастности. А потом у Бориса такая проникновенная, такая пронзительная музыка... Искусство — странная штука. Оно дает нам возможность проникнуть в неизведанное... Нас манит диалектическая сила неоднозначности. Однозначность плоска и ограниченна.

Вот мы обожаем Кармен. Хотя она женщина довольно сомнительной репутации. Микаэла же нам совсем неинтересна, а ведь она — почти святая. Как ничто другое, музыка дает возможность почувствовать глубину неоднозначности.

Мы старались вызвать чувство сострадания к Борису. Это человек, волею судеб оказавшийся в жестоком историческом переплете, раздавленный соприкоснувшимися эпохами. Да и мы ведь не видим, как он убивает. В «Онегине» же мы воочию видим убийство. Мы сострадаем Ленскому. Но всю вторую половину оперы мы сочувствуем и его убийце Онегину.

Вообще опера становится величайшим явлением, только когда соблюдаются особые законы этого жанра. Если мы волей постановщиков вынуждены следить за фабулой, то опера как жанр себя не оправдывает. Опера — удивительный жанр, который обращается к чувствам, к душе и только через чувства — к сознанию. Если из спектакля вы только узнали, что Онегин поссорился с Ленским, застрелил его, а Татьяна его отвергла, если мы пришли в театр это смотреть и это нам показывают, то такая опера не нужна. Но если я с детства знаю, что Онегин убьет Ленского, что Татьяна останется верна своим правилам жизненным, и известная всем сюжетная формула оживает, заставляет нас переживать и сопереживать, то происходит чудо: рождается опера... Да, я знаю, что сейчас Онегин убьет Ленского. И когда музыка начинает плакать и даже у меня слезы текут — не в этом ли великая сила оперы? Я хорошо знаю оперы, которые идут во всех театрах, хорошо знаю, что в них происходит, хорошо знаю музыку и все равно иду в театр, чтобы еще раз пережить, еще раз получить это душевное потрясение. Потому что музыка вам открывает нечто такое, что не может выразить никакое другое искусство.

У оперы есть свои законы, преступать которые — значит преступать законы правды.

Я получаю огромное количество писем. В некоторых из них есть замечания по тем или иным деталям постановки. Пишут: «Почему перчатку в сцене бала поднимал не тот, кому она брошена?» Или советуют прочитать строки Пушкина в сцене дуэли. Ведь у Пушкина Онегин не подхватывает Ленского, как это происходит в нашем спектакле. Да и Татьяна после объяснения с Онегиным у нас убегает, тогда как у Пушкина Онегин подает ей руку и они вместе уходят. Но ведь если Татьяна уйдет с Онегиным под руку, по законам театра получится, что конфликта нет. А вот если они уходят врозь, зрителю ясно, что он есть! Это закон, нарушение которого рождает неправдоподобие. Мы ведь ставим не форму, а смысл.

Пушкин пишет о том, что Онегин не хотел дуэли. Практически он нарушает все законы дуэли (уж кто-кто, а Пушкин их знал!). В опере же этого нет! Так как же нам показать нежелание Онегиным дуэли? Как показать, что он человек благородный, как сказать, что вся его жизнь перевернулась после этой трагедии? Как это ставить? Я придумал мизансцену, которая, как мне кажется, выражает смысл происходящего. Онегин подхватывает убитого Ленского.

— На сцене Кировского театра вы как режиссер поставили две оперы Чайковского. Что для вас является определяющим в работе над оперной классикой?

— Мне не нравится позиция режиссера, который, собираясь ставить, скажем, «Дон Жуана» Моцарта, навязывает зрителям концепцию, весьма приблизительно имеющую отношение к оригиналу. Это значит, что он Моцарта положил во гроб и заколачивает его. Мне ближе иная постановка вопроса, иная логика: «Кажется, я знаю, что хотел сказать Моцарт».

Мне нравятся слова Станиславского о том, что если смотрим [illegible] режиссеру, то [illegible] когда сердце здоровое, [illegible] даже, в какой стороне оно находится. Режиссура не должна быть заметной. Когда же спектакль завоевался, вы полны впечатлений, и спектакль заставляет вас думать...

— А не ограничиваете ли вы возможность режиссерского эксперимента в опере?

— Нет, не думаю. Дело в том, что, когда Чайковский писал «Пиковую даму», он достаточно ясно представлял ее зрительно. Он творил по законам, которые над собой признавал. И мы должны постичь эти законы. Нет ничего страшнее считать, что мы будто бы умнее Чайковского. Если опера «Пиковая дама», как она представлялась Чайковскому, нас не интересует, не надо ее ставить. Напишите, пожалуйста, новую оперу, герой которой будет с гитарой и в джинсах. Но не надо одевать в джинсы Германа.

Поставили же «Юнону» и «Авось» Рыбникова, хотя наверняка эту тему можно было почерпнуть у классиков. Создали новый спектакль, и спектакль прекрасный. Любое произведение живет только до тех пор, пока оно интересно таким, каким создал его автор.

Мы были предельно современными, когда ставили «Маяковский начинается» А. Петрова. Потому что материал провоцировал сценические средства, он их требовал. А что касается классики... Когда я бываю в Париже и смотрю на Венеру Милосскую, то для меня, человека XX века, эта статуя не является идеалом женской красоты. Однако это не значит, что я должен настаивать на том, чтобы отсечь все лишнее и приблизить ее к моему идеалу. Нет, у меня должно хватить генетической культуры для того, чтобы каждый создатель увидеть его мир, культуру прошлого.

— Вы говорите о генетической культуре. В чем вы здесь видите проблемы сегодня?

— Это сложный вопрос. Ну, например, как преподают литературу в школе? К сожалению, чаще учат, как нужно думать, а не думать. Здесь вам дают представление о том, что такое Пушкин, Достоевский. А когда вы в жизни сталкиваетесь с современной поэзией, прозой, то у вас может не оказаться собственного отношения, и вам уже никто не подсказ[illegible]. Хорошо это или плохо, а сами вы не знаете, потому что мыслить вас не научили.

Отсутствие своего мнения сказывается на всех сферах жизни. Оно необычайно вредно, ибо порождает общественный инфантилизм, отсутствие творческого начала, безынициативность. Сегодня мы боремся против этого. И правильно: я уверен, что без способности думать, иметь свое личное мнение общество не может развиваться, оно духовно вырождается. К сожалению, отсутствием своего мнения страдает и молодежь.

— Да, в адрес молодежи часто звучит упреки в том, что они отрицают то, что было до них. И это прежде всего касается ценностей культуры.

— Вообще молодым свойственно отрицание. Однако на пустом месте ничего не создашь. Гамзатов замечательно сказал о том, что если ты в свою прошлую жизнь выстрелишь из пистолета, будущее выстрелит в тебя из пушки. То, что происходит с молодежью,— это проблема не только сегодняшняя. Это было всегда.

— Однако проблема молодежи стоит чрезвычайно серьезно именно сегодня.

— К сожалению, мы, старшее поколение, не смогли создать достаточно прочную духовную основу, на которой было бы по-настоящему воспитано молодое поколение. Мы были по-граждански инертны. Мы приспосабливались. И молодые об этом знают. Поколение наших отцов жило во время более чем сложное. Но все же то, что они оставили нам — Победу в войне, свои святые могилы,— это стало для нас той духовной почвой, на которую мы крепко могли опереться, стоять на ней. Я не думаю, что сегодня правомерно говорить о потерянном поколении. Да, в рядах молодого поколения сегодня много растерянных. Но ведь и мы еще что-то можем сделать. Не надо ставить на нас крест. Мы готовы к борьбе за духовные основы нашего общества, за веру в идеалы.

Искусству в этой борьбе принадлежит немалая роль. Особенно музыке. Ведь самый короткий путь к душе человека лежит через его чувства, а значит, через музыку.

В принципе человека можно обмануть, выдав плохое искусство за хорошее. Но есть странный закон. Закон публики: когда собирается целый зал, то непостижимым образом все эти люди вместе становятся тем, кого об[illegible]

[illegible] кировского спектакля. Маэстро уже за фраком. На ходу бросает: «Ну, к черту». В темном зале пустующие пусто. Маэстро стоит, опершись на бортик оркестровой ямы. На сцене рабочие поправляют декорации. Еще несколько минут, и вспыхнут люстры, зал оживет, чтобы аплодировать после оперы, которой встречают выход главного дирижера.

19.30. За пультом — Юрий Темирканов...

Беседу вел
В. КОЛОСОВА.

● *Народный артист СССР Ю. Темирканов.*
Фото А. Шахмурзаева.