

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КУЛЬТУРЫ

Н.В. Карташева, А.А. Романова

ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РЕЖИССУРЫ Б.А. ПОКРОВСКОГО

*Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования*

*«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»
119991, Москва, Ленинские горы, 1*

Статья посвящена исследованию творческих принципов российского оперного режиссера Бориса Александровича Покровского. Творческий метод выдающегося режиссера не получил достаточно подробного освещения в культурологических исследованиях, между тем, его наследие чрезвычайно актуально в контексте современной российской культуры. Уникальность театра Бориса Александровича Покровского обусловлена как возможностью практической апробации теоретических принципов режиссера, так и наличием богатого материала для теоретического анализа ткани театрального действия. Эта теснейшая связь между теорией и практикой, осуществленная в форме авторского режиссерского камерного театра, позволяет нам рассматривать теоретические и практические составляющие творчества Бориса Александровича Покровского как органическое единство. Соединяя в одном репертуаре, на одной сцене спектакли по классическим и современным операм, Покровскому удавалось актуализировать культурное наследие, знакомя зрителя с ценностным содержанием определенной эпохи, аккуратно подводя к осознанию современности произведения, выбранного для постановки в музыкальном театре. В данной статье мы охарактеризуем некоторые из принципов Бориса Покровского, опираясь прежде всего на тексты самого режиссера.

Ключевые слова: Камерный музыкальный театр; Б.А. Покровский; театр; опера; драматургия; режиссер; актер; творческие принципы; культурные коды.

Камерный музыкальный театр имени Бориса Александровича Покровского – не только яркое явление в театральной и культурной жизни Москвы второй половины XX в., но и заметное явление мировой театральной культуры. На протяжении нескольких десятилетий

Карташева Наталья Валерьевна – кандидат культурологии, доцент кафедры сравнительного изучения национальных литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: nkartashevamsu@yandex.ru).

Романова Анастасия Алексеевна – аспирант факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова (e-mail: romanova.anastasia07@gmail.com).

этот театр был площадкой для творческих поисков одного из самых выдающихся оперных режиссеров нашего времени. За многочисленными творческими поисками и экспериментами Покровского стоит глубоко продуманная, мировоззренчески обоснованная концепция оперного театра как театра музыкально-драматического.

Своеобразие постановок Б.А. Покровского отразилось в принципах построения и функционирования оперного спектакля, в особом типе взаимодействия с текстом оперы, с артистами-исполнителями и с оперной публикой. Эти принципы определяют сам феномен «Камерного театра Покровского» и выражают уникальность режиссерского мышления его создателя. Имеющиеся исследования творческого пути режиссера (например, книга М.А. Чудновского «Режиссер ставит оперу: творческий путь народного артиста СССР Б.А. Покровского») не концентрируются на глубоком и развернутом исследовании именно творческих принципов Б.А. Покровского. Эти принципы требуют формулирования и научного осмысления, и этим определяется актуальность избранной в данной статье проблематики.

Свои творческие методы Б.А. Покровский изложил в нескольких книгах, изданных в разные годы в течение тридцатилетия с 1973 по 2003 г. Список его трудов включает 10 книг¹.

Часть книг Бориса Покровского написана популярным языком, в виде бесед со слушателем-зрителем, воспоминаний о работе с выдающимися режиссерами, дирижерами, артистами, некоторые созданы как учебные пособия для студентов театральных вузов, часть адресована юной аудитории. Но во всех изложены те принципы, придерживаться которых он считал необходимым при работе на оперных сценах. Попробуем выделить наиболее важные из них.

Сокращение дистанции между сценой и зрителем через драматургию спектакля. В отличие от больших государственных театров, ориентированных на академический репертуар, на авторитарные «академические» отношения с артистами и публикой, Камерный театр сразу стал площадкой для создания театрального пространства совершенно иного рода, для обращения к таким музыкальным сочинениям, постановка которых в другой, менее творческой и более условной атмосфере, была бы невысказана. Отсутствие в Камерном театре занавеса, ramпы позволяет артистам находиться «на одном уровне» со зрителями, «сливаться» с ними, что опреде-

¹ Об оперной режиссуре. М., 1973; Размышления об опере. М., 1979; Беседы об опере. М., 1981; Ступени профессии. М., 1984; Сотворение оперного спектакля. М., 1985; Введение в оперную режиссуру: Учебное пособие по курсу, 1985; Режиссура музыкального театра: Для студентов театральных вузов. М., 1985; Покровский ставит советскую оперу. М., 1989; Когда выгоняют из Большого театра. М., 1992; Что, для чего и как? М., 2003.

ляет поведение актера на сцене: «В условиях же камерной оперы все перед глазами зрителя. И здесь исключается всякая фальшь». Именно поэтому, по словам Б. Покровского, «ответственность за свое поведение – главный двигатель в развитии мастерства каждого актера. <...> [Актер] воспитывается самим ощущением себя в публике, своей близостью к ней. А она не позволяет врать, «дезертировать» из круга интересов образа»². Таким образом, подчеркивается прочная связь между актером и зрителем, необходимая для реализации драматургии спектакля и наиболее полно реализуемая именно в небольшом пространстве Камерного театра.

Широкий исторический диапазон постановок в театре Покровского – от самых истоков до современного театра – также обусловлен стремлением к сокращению дистанции между зрителем и актером. Удивительным образом «начала и концы» в истории оперы, сочинения современных авторов и авторов периода зарождения оперного жанра, совпадают в смысле особой «камерной», приближенной к слушателю-зрителю атмосферы оперного спектакля. Г.-Г. Гадамер в своей работе «Актуальность прекрасного» в главе «О праздничности театра» писал о том, что в осуществляемом театром единении зритель играл не меньшую роль, чем исполнитель, еще в эпоху театрального представления как религиозного праздника – в «первый период истории театра» [Гадамер, 1991: 159].

В качестве примера можно привести оперу «Ростовское действо», написанную в конце XVII в. святителем Димитрием Ростовским на основе обрядов «Пещного действа» и «Шествия на осляти», известных в России с XVI в. Борис Покровский обращается к истокам театрального действа, реконструирует пратейтер, чтобы, очистив действие от условностей, появившихся на протяжении трех веков, попытаться дойти до истинного смысла феномена театра. Изначально театр не знал барьера между публикой и сценой [Евреинов, 1953: 74], поэтому и в «Ростовском действе» Бориса Покровского нет привычной оркестровой ямы, разделяющей публику и артистов. Более того, сцена представляет собой деревянный помост, проходящий через весь зал таким образом, что зрители, не вставая со своих мест, могут дотронуться до него рукой, и в некоторых сценах актеры на время передают зрителям деревянные посохи.

В опере Бриттена «Давайте создадим оперу» дирижер как действующее лицо спектакля приглашает детей из зала на сцену, разучивает с ними музыкальный материал будущей оперы, потом дирижирует пением публики, общается с ней, готовя ее к будущему спектаклю, в котором она должна принять участие. Иначе говоря, уже сами зрите-

² Покровский Б.А. Ступени профессии. М., 1984.

ли оказываются вплетены в канву спектакля. Здесь происходит непосредственный контакт зрителей, оркестра, дирижера и актеров.

Как старинные, так и современные произведения удачно вписались в концепцию театра, определяя не только его репертуарную политику, но творческий метод в целом.

Опера – исследование человеческой природы. Б.А. Покровский полагал, что главное, чем занимается опера – «человековедение», исследование человека, его психологии, его природы, эмоций, его поведения и т.д. Это один из важнейших принципов, на которые опирался режиссер. Опера исследует человека прежде всего средствами драматургии, внутри которой неразрывно связаны драма и музыка. Музыка в опере выполняет основные функции: «сама преобразуется, превращаясь из бессюжетного искусства в двигатель и средство выражения духовной подоплеки, причинности и смысла конкретного действия, события, факта, поступка» [Товстоногов, 1984: 4].

Уровень взаимодействия спектакля с актером в Камерном театре также обладает своими особенностями. Известно, что костяк труппы театра составляли молодые артисты, вчерашние выпускники ГИТИСа и других творческих вузов – а это люди, больше всего открытые новому, нацеленные на эксперимент, готовые учиться и совершенствоваться, чуткие к восприятию новых идей. Кроме того, коллектив, в котором нет явных «звезд», затмевающих всех остальных участников спектакля, имеет ряд заметных преимуществ, поскольку здесь усиливается взаимодействие актеров между собой, и целостное ощущение от спектакля становится более сложным, глубоким, построенным на восприятии всех возникающих связей. Ситуация в Камерном театре была такой, что актер всегда считался полноправным участником создания спектакля. Сам Б.А. Покровский в своих книгах неизменно пишет именно об актере, а не о певце. Как отмечал один из музыкальных критиков, «в этом театре актеры действуют голосом»³.

Драматургическое видение оперного спектакля, несомненно, сформировалось у Бориса Александровича Покровского под сильным влиянием системы К. Станиславского и В. Немировича-Данченко, полагавших, что «задача режиссера – увидеть глубинную сущность тех драматических коллизий, которые включает в себя оперный текст» [Соловьяненко, 2014: 82].

«Достоверность» как оперная категория. Не менее значительным развитием системы Станиславского был перенос на оперную сцену принципов естественности актерской игры, сформулированных для театра драматургического. Но это не был механический перенос: Б.А. Покровский разрабатывает свой язык, опираясь на

³ Покровский Б.А. Указ. соч. С.116.

систему Станиславского, но применяя ее к условиям своего театра, к неординарному материалу, на котором основан репертуар. Трудности, которые ему встретились при адаптации к оперной специфике, Покровский описал в книге «Ступени профессии»: «Отсутствие оперной аффектации, существование “по существу”, а не игра для игры, приклеенная к музыкальной фразе, “уложенная” в эту музыкальную фразу, – цель трудно достижимая в опере из-за физического напряжения при извлечении вокального звука, из-за перенапряжения внимания певца, связанного сложной музыкальной фактурой, заботой быть видимым и понятным на большом расстоянии, переключать всегда громко играющий оркестр»⁴.

Б.А. Покровский прекрасно понимал, что правдивость оперы – совершенно иного рода, чем в других искусствах. Обычная «правда жизни» или реализм на оперной сцене не может выглядеть естественно и органично, в опере – своя «оперная правда». Именно опере доступно магическое искусство «останавливать мгновение», переживать его со всей интенсивностью, и возможно это только при синтезе искусств, осуществляемом оперой.

Сохранение музыкальной и драматургической целостности оперного спектакля. В театре, созданном Покровским, нет явных доминирующих элементов. Для него важна была целостность созданной работы. Музыкальный спектакль маэстро понимал как полифоническое единство множества составляющих, обладающих своей собственной линией развития. Музыкальная партитура предполагает дискретную структуру со сменой темпов, ритмов, с остановками и, наоборот, стремительным развитием, которые дробят спектакль. Режиссер же должен преодолевать эту дробность.

Оперный режиссер по Покровскому – посредник между автором и слушателем-зрителем. Б.А. Покровский неоднократно называет оперного режиссера «музыкантом, музицирующим действием», а также «полпредом создателя оперы», «связующим звеном между композитором и временем», «расшифрователем его идей современным постановочным языком» [Товстоногов, 1984: 4]. Из всех образов – музыкального, действенного, визуального, – режиссер собирает единое целое – театральный спектакль. Именно в спектакле, создаваемом режиссером, сосредотачиваются его главные достижения, высвечиваются его взгляды на искусство.

Актуальность культурного наследия. Б.А. Покровский определял оперную партитуру как «сундук с драгоценностями, цена которых все более и более растет»⁵. Своей метафорой маэстро хотел подчеркнуть

⁴ Покровский Б.А. Указ. соч. С. 9.

⁵ Покровский Б.А. Сотворение оперного спектакля. М., 1985. С. 28.

большое значение оперного исторического наследия, связь с которым в современности, с его точки зрения, не обрывается, а только крепнет. Б.А. Покровский видит любую оперную партитуру как партитуру злободневного, близкого слушателю «здесь и сейчас» сочинения, воплотившего актуальные проблемы сегодняшней действительности.

«Дон Жуан» В.А. Моцарта – это, конечно, памятник эпохи пудренных париков, но в нем все равно есть живая, пульсирующая составляющая – история о мужчинах и женщинах, о вызове Запредельному, о дерзости и отваге и подобном. На исторические смыслы наслаиваются смыслы всех позднейших интерпретаций, отчего оперное сочинение обретает дополнительный объем, многомерность и многозначность. Б.А. Покровский говорил при постановке оперы: «Когда меня спрашивают, в чем разница между характерами героев оперы и современными людьми, я отвечаю: никакой разницы! Ибо мы в этих образах непременно видим самих себя, мы видим наше общество, наше окружение. Мы видим вечные противоречия общества, вечные проблемы человека, человеческого характера, его развития, взаимоотношений – общественных и личных. Вот почему эта опера будет тогда интересна, когда зрители, которые придут к нам, войдут в эту жизнь, как будто они живут вместе с нами».

В каждом произведении предшествующих эпох режиссер видел актуальные проблемы, но при этом у него не было задачи осовременивать произведения классиков, как это происходит в театрах сейчас. Для него было важно найти точки соприкосновения классики и современности, не перестраивая одно под другое. Та степень актуализации, которая присутствует в театральной режиссуре сейчас, была бы неприемлема для Б. Покровского. Ему удалось найти золотую середину между пиететом перед аутентичностью шедевров прошлого и переводом классики на язык современности. «Классика на то и классика, что она вечно современна», – сказал он в интервью 1998 года⁶.

Кроме того, выбирая для репертуара театра «сокровища», которые «растут в цене», режиссер предлагает своему зрителю-слушателю участвовать в осмыслении этих культурных текстов, в создании культурных кодов и их интеграции во всеобщую культуру. Здесь зритель-слушатель, находясь в позиции первооткрывателя, оказывается активным участником культурного процесса и необходимым звеном в реализации оперного спектакля.

Как это ни парадоксально, интерес Покровского к современным оперным сочинениям – также способ актуализации культурного

⁶ Камерный большой человек: Интервью с Борисом Покровским // Общая газета. 1998. № 36. 10 сент.

наследия. Б. Покровский ставил современную оперу, находя в ней элемент традиции и опираясь на него в процессе постановки. Таким образом, в его постановках оперы XX в. не утрачивают актуальности музыкального материала, но при этом встраиваются в богатую историческую ретроспективу. «... Не вызывает сомнений связь творческих принципов первой оперы Шостаковича [“Нос”] с традицией комедийных сатирических произведений Мусоргского»⁷. «В “Войне и мире”, несмотря на своеобразие музыкального языка оперы, Прокофьев выступает как несомненный наследник традиций Глинки, Мусоргского, Чайковского. <...> “Любовь к трем апельсинам” близка к итальянской комедии масок и русскому балагану – народным типам комедийного театра»⁸.

Таким образом, можно выделить следующие творческие принципы Б. Покровского: сокращение дистанции между сценой и зрителем через драматургию спектакля; достоверность; сохранение целостности оперного спектакля; актуализация культурного наследия. Все вышеотмеченные принципы создают систему целостного явления, которое выделяется в оперной музыкальной культуре в самостоятельный феномен, называемый «Московским камерным музыкальным театром им. Б.А. Покровского» – теперь уже ставший историей вследствие присоединения его к Большому театру России в 2018 г.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
2. Евреинов Н. Н. История русского театра. Н.-И., 1953.
3. Карташева Н.В. Темпоральные феномены русской культуры послереволюционного десятилетия // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. № 4. С. 69–79.
4. Соловьяненко А.А. Оперная режиссура в современных научных исследованиях // Российский Академический журнал. 2014. Т. 27. С. 81–83.
5. Спорышев В.П. Проблема современной оперной режиссуры в семиотическом контексте // Культура и цивилизация. 2016. Т. 6. № 5А. С. 197–208.
6. Товстоногов Г.А. О Б.А. Покровском // Б.А. Покровский. Ступени профессии. М., 1984.

Natal'ya V. Kartasheva, Anastasija A. Romanova

BORIS POKROVSKY'S MAIN CREATIVE PRINCIPLES

*Lomonosov Moscow State University
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991*

The article is devoted to the study of the creative principles of the Russian opera director Boris Alexandrovich Pokrovsky, which he developed in the Chamber Musical

⁷ Покровский Б.А. Беседы об опере. М., 1981. С. 153.

⁸ Там же. С. 152.

Theater. The main content of the article is an analysis of the directorial concept of B.A. Pokrovsky. This issue has not been thoroughly investigated and requires further research. The relevance of the article is due to the processes occurring in the modern musical theater as a cultural phenomenon and is related to the functioning, social representation, stylistic and dramatic features of the genre. The fundamental changes taking place in the methodology of the stage interpretation of the classical and modern opera composition are a reflection of the powerful transformations of the value foundations of culture. In this regard, the scientific study of the unique creative method of Boris Pokrovsky as a cultural phenomenon can serve as a basis for identifying specific mechanisms for translating axiological characteristics of culture into artistic principles and synthesizing traditional and innovative interpretations of the director. Boris Pokrovsky was an outstanding stage director. He is best known as the stage director of the Bolshoi Theatre between 1943 and 1982 and as the founder of the Chamber Music Theater in Moscow. He put on stage many rare and even unknown operas. The phenomenon of the theatre is still a mystery to the theatre critics and art historians, whereas the methods of the director lend themselves to analysis and are disclosed in the article.

Key words: Theatre; opera; dramaturgy; director; actor; creative principles; cultural codes.

About the authors: *Natal'ya V. Kartasheva* – Ph.D. in Cultural Studies, Associate Professor at Department of Comparative Studies in Literature and Culture, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University (e-mail: natkartasheva@gmail.com); *Anastasija A. Romanova* – Postgraduate Student, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University (e-mail romanova.anastasia07@gmail.com).

REFERENCES

1. Gadamer G.G. 1991. *Aktual'nost' prekrasnogo* [The relevance of the beautiful]. Moscow, Isskusstvo. (In Russ.)
2. Evreinov N.N. 1953. *Istoriya russkogo teatra* [History of the Russian theater]. New York. (In Russ.)
3. Kartasheva N.V. 2013. Temporal'nye fenomeny russkoi kul'tury poslerevolutsionnogo desyatiletija [Temporal Phenomena of the Russian Culture of the Post-Revolutionary Decade]. *Moscow State University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication*, no. 4, pp. 69–79. (In Russ.)
4. Solov'yanenko A.A. 2014. Opernaya rezhissura v sovremennykh nauchnykh issledovaniyakh [Opera directing in modern scientific research]. *The Russian Academic Journal*, vol. 27, pp. 81–83. (In Russ.)
5. Sporyshev V.P. Problema sovremennoi opernoi rezhissury v semioticheskom kontekste [The problem of modern Opera directing in a semiotic context]. *Culture and civilization*, vol. 6, no. 5A, pp. 197–208. (In Russ.)
6. Tovstonogov G.A. 1984. O B.A. Pokrovskom [About B.A. Pokrovsky] In *B.A. Pokrovskii. Stupeni professii*. Moscow, Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo (In Russ.)