

Славе, Ольге, Елене

Предисловие. Актриса

Под этим словом здесь я разумею Галину Павловну Вишневскую — выдающуюся оперную певицу, актрису, которая откуда-то вдруг появилась в Большом театре. Нежданно-негаданно, никому не известная, но совершенно готовая, в высшей мере профессионал! Совершенно готовая для того, чтобы стать первоклассным исполнителем любой партии, любой роли; совершенно готовая для любого концерта, любой репетиции; совершенно готовая для того, чтобы мгновенно стать лидером актерского цеха прославленного Большого театра. Совершенно готовая!

Как будто кто-то свыше для проверки нашего художественного чутья и справедливости заслал к нам молодую, красивую, умную, энергичную женщину с экстраординарными музыкально-вокальными данными, уже кем-то, когда-то отработанными, отшлифованными, натренированными, с актерским обаянием, темпераментом, природным сценическим самочувствием и ядовито-дерзкой правдой на устах.

Актриса!

Где воспитывалась, у кого училась, откуда взялась, кто рекомендовал, где справки о победах на конкурсах? На эти вопросы никто ответы так и не получил — за ненадобностью. Очень скоро Вишневская сама начала учить, воспитывать, тренировать и судить на конкурсах.

А пока судьба ехидно ждала, оценим ли мы жемчужное зерно. Сначала растерялись, когда услышали, что в Бетховенском зале, где проходят предварительные пробы для поступающих в театр,

претендентка на стажерское место запросто решила проблемы вокализирования в арии Аиды — те, что встают на каждой репетиции, спевке, оркестровой репетиции и портят настроение у исполнителей и слушателей на спектакле. Потом — обрадовались, не веря глазам и ушам своим.

Зерно оценило само себя, по истинной, цивилизованной эстетической стоимости. Спорить было трудно. Обсуждать — бессмысленно. Сами собой выстраивались перспективы, планы. Сами собой! Татьяна, Аида, Купава, может быть, Фиделио? Нет, конечно, для начала, для приличия, пусть — паж в «Риголетто», Стеша в «Псковитянке». Но это только для начала!

Итак, Вишневская сразу влетела в небольшой тогда список ведущих артисток Большого театра. Когда прошло время удивлений, надежд и радостей, началась трудовая деятельность артистки в театре, планомерная, регулярная, профессиональная. Актриса!

К тому, что в театре есть Вишневская, привыкли быстро, к ее отсутствию — привыкнуть трудно до сих пор. Что главное? Профессиональность! Это свойство редкое среди артистов. Среди оперных оно, увы, почти не встречается. Профессиональность оперного артиста должна быть соединением многих природных данных (голос, музыкальность, внешность, способности к сцене, воля), которые должны быть натренированы каждое в отдельности и (что самое трудное) соединены гармонично, по способностям и возможностям индивидуальности, специфической, личностно-человеческой неповторимости. Если этого нет, фальшь будет непременно спутником всех творческих усилий артиста.

У Вишневской был комплекс, в котором все оперно-артистические свойства были проявлены и ярко, и гармонично; вместе, в ансамбле, в разных взаимоотношениях.

Говоря об этом упрощенно и даже вульгарно, отметим: игра и пение артистки подчинены друг другу во имя действующего на сцене персонажа. Эта формула широко известна, но трудно и редко достижима.

Татьяна Ларина стоит у окна, она еле видна, недвижима. Звучит труднодоступное многим (а потому, может быть, и не очень уважаемое!) пианиссимо в голосе. Сценическое состояние девушки рождается в этот момент...

Под звуки вальса Наташа Ростова непроизвольно чуть дотрагивается до своей обнаженной шеи. Она чувствует взгляд Анатолия. Их дуэт уже начался, хотя не пропето еще ни одной ноты...

Полина целует руку Бабуленьке — обычная церемония приветствия. Но здесь стоит Алексей, поцелуй рождает их будущее объяснение...

Где тут пение, где игра?

Торжествует единство, столь пугающее мало посвященных в дела театра (оперы) дирижеров.

Конечно, работать с такой актрисой было интересно, легко (и трудно), всегда продуктивно. Казалось, что эта актриса была мне послана в благодарность за муки, терпение, разочарования, испытанные в работе со многими, ох, многими, артистами оперы.

Никогда я не видел, чтобы она, входя на репетицию, уже не была готова к ней немедленно, сию минуту. Впрочем, она уже в уме репетировала сцену, и именно так, как я ее себе представлял.

— Откуда вы взяли, что именно этого я и хотел?

— Ха! Разве я вас не знаю?!

Чувство логики театра, творческая догадливость, энергия лидерства (умение брать сцену на себя) — важные черты для ведущей актрисы.

Вишневская сильна доверием к режиссеру, все, что он думает, — ее мысли, что предлагает сделать — ее желание.

Она свободна от сомнений и подозрительности, встречает каждое замечание как дорогого гостя. Предложение режиссера — ее творческий импульс.

Свобода творчества актера включает веру в режиссера, его творческое воображение. Его право и мастерство в мгновение ока актеру надо присвоить себе; сделать своею собственностью все, что тот думает, чувствует, предпочитает.

— Откуда же выходит Тоска?

— Из середины, — отвечаю я, — вон из самой дальней точки, из темноты. Постепенно, долго, долго она идет на публику... с цветами и любовью... идет, идет...

— В красном платье! — вдруг вскрикивает Актриса. — Как факел или...

Откуда же она узнала, что я думал о красном платье, но не решился ей об этом сказать, так как еще вчера она мечтала о фасоне, в котором выходила знаменитая... на весь мир...

На репетиции говорю:

— В этом месте...

— Да-да, — перебивает Актриса меня, — надо вскочить и потом опять быстро сесть.

Правильно! Откуда она догадалась?

И еще.

— Комнатка, в которой вы сидите, начнет постепенно подниматься. Все выше, выше. Вы в ней на самом верху. — Жду нормальной для оперного театра фразы: «О нет, я боюсь». — Она сидит там и ждет, ждет... ежится от холода на диване... кутается в платок... только глаза, которые не мигают... она видит, как он гибнет...

Не знаю, говорю ли это я, или она, может быть, вместе?

Во все время работы я ни разу не видел и не слышал хоть чуточку сомнений, недоумения, усилия понять, растерянности. О выражении не могло быть и речи!

Одержимость в труде. Удовольствие. Энергия. Страсть. Однако все это может привести к анархии, неорганизованности, бессмыслице. Работа же Вишневской всегда была расчетлива и гармонична.

Расчет есть тоже художественное средство творческого процесса, материал в строительстве роли. Без гармоничной завязки всех факторов и дозировки их не состоится комплекс сценического самочувствия оперного актера.

Чему все это подчинено у Вишневской? Воображению.

В свое время в одной статье я назвал ее хамелеоном, актрисой-хамелеоном. Ей так нравится менять личину в соответствии с обстановкой, что она не пренебрегает этим удовольствием и в жизни. Чаще проявляется это бессознательно и мгновенно. Под влиянием обстановки меняется пластика движений, манера говорить, появляются новые характерные признаки поведения. Она остро воспринимает предлагаемые обстоятельства и быстро приспосабливается к ним.

Вишневская всегда живет двумя параллельными жизнями, как полагается жить на сцене. Она, во-первых, простая, искренняя



Галина Вишневская с Борисом Покровским

(может быть, чересчур искренняя) и откровенная (может быть, чересчур откровенная) женщина; она, во-вторых, воображаемый в это время образ. Это, так сказать, игра в свой собственный жизненный театр; это — своеобразный способ жить.

Эта способность быстро, предельно органично подчинять воображение обстоятельствам помогала на сцене сразу, без оглядки кидаться каждый раз в новую для нее жизнь персонажа, как в давно известную, родную стихию.

Отсюда и самоотверженная любовь к своей профессии, радость репетиционного труда, а о спектаклях и говорить нечего, каждый — праздник! Слияние таланта с любимым трудом делало карьеру Вишневской в театре искрометной и естественной.

У каждого таланта есть свои опасности. Творчеству Вишневской часто мешала легкая, быстро ударяющая подражательность, снова хамелеонство! Отсюда разное качество ролей: а) созданные роли; б) исполненные роли. Одни — ее открытия, часто уникальные для себя и для нас; другие — хорошо, мастерски исполненные, приносящие шумный успех у привыкших к определенному стандарту меломанов.

К первым принадлежит Купава, которую Актриса никогда раньше на сцене не видела. Здесь она участвовала в подготовке нового спектакля, а для настоящих артистов это намного предпочтительнее, чем ввод в уже готовый, давно идущий. Это было сжигающее всех любвеобилие. Фиделио — новое, совершенно непохожее на немецкую традицию создание. Катарина в опере В. Шебалина «Укрощение строптивой» была новостью, ибо она была не столько строптивая, сколько умная и честная! Полина (опера С. Прокофьева «Игрок») — мятущаяся гордячка, заблудившаяся в обстоятельствах любви и чести. Катерина Измайлова (в кино) — женская тайна, недоступная даже для нее самой. Наташа Ростова — неизведанный мир радостей и разочарований. Все заново!

Но вот Виолетта, Баттерфляй, Марфа, Аида, Маргарита были хорошими, но уже прочитанными книгами. В этих ролях она имела большой успех и с удовольствием хамелеонствовала в принятых «звездами» условиях. Здесь предлагаемые обстоятельства: «Я — знаменитая артистка!» — рождали неизменный восторг зрителей.

Г. П. Вишневская сполна ощущала разницу между созданием, долгой и кропотливой работой, своего образа и высокого сорта штампом в известном, проверенном, наверняка приносящем успех репертуаре. В первом случае проявилась ее театральность — свойство для певиц редкое, а значит, и драгоценное. (Вот Вишневская, которую я люблю.) Во втором — высокое мастерство приспособляемости. (Это любили поклонники.)

Г. П. Вишневская должна была сочетать «два пути». Это теперь в наших воспоминаниях мы объединяем ее Полину с Аидой, миссис Форд с Татьяной, Наташу Ростову с Баттерфляй, Измайлову с Виолеттой... В то время на «открытиях» прожить было опасно и трудно. Да и зачем терять право на взаимное с публикой наслаждение от освященных восторгами поколений традиционных ролей?

Галина Павловна, конечно, и сама умница, и сама имеет прекрасный вкус, но «взгляд вперед» ей, может быть, привил ее супруг? Во всяком случае, и я чувствовал на себе его влияние. Но надо определить для себя веру, тенденцию художественной жизни, за кем идти! Куда? Путь открытий требует концепционного мышления; другой путь хорошо протоптан, идти по нему неопасно, даже если осмелишься пересмотреть традицию. «Нечистый» лукав, он

все время шепчет: хочешь успеха — ставь «Аиду», «Кармен»; с современными авторами пропадешь, как бездомная собака, наплачешься со своими Шостаковичами, Бриттенами, Стравинскими. «Зачем Вишневецкой нужен был риск с этим Пуленком с телефоном, если вчера ее на “Аиде” засыпали цветами, да и за рубежом тоже...»

Вишневецкая жадна, ей хочется быть всякой, Кармен в том числе. Хочется блистать во что бы то ни стало! Хорошо и в оперетте. Много перьев на голове, шикарный костюм — сенсация! (Этого хотелось и публике!) Но стоп! Иди по грязи в лохмотьях, рыдай над озером («Катерина Измайлова»), полезай в мрачную комнату Пуленка. Жертвенность, счастливая для талантливого актера жертвенность!

Чтобы объективно оценить художественного деятеля, надо узнать, что он создал нового, оригинального и самобытного. Ф. И. Шаляпин — пример создателя. Традиционный репертуар большой оперы — тиски, из которых удастся вырваться в новый мир ценой больших усилий, смелости, воли. Чтобы укрепить свои способности, быть современной, Галине Павловне надо было выйти на концертную эстраду с произведениями выдающихся композиторов. Сегодня вздохи бедной Лизы, влюбленной в картежника, завтра — стихи Саши Черного; сегодня — трагический мир Мусоргского, завтра — сентиментальные фиоритуры несчастной куртизанки. Жадность? Да, но и профессиональное любопытство, непрерывное протискивание вперед, как бы это трудно ни было.

Г. П. Вишневецкой в работе над новой ролью надо увидеть свой персонаж. (Как увидел в поезде своего Базилио Ф. И. Шаляпин.) Не услышать, а, слушая, увидеть, ибо музыка — искусство абстрактное и не занимается деталями конкретной жизни на бренной земле; слышат ее по-разному, кому как дано. Часто все начинается с костюма (ничего не поделаешь, женщина!) — цвет, покрой, стиль. Она любит и может «прыгать» в роль смело и рискованно, но для этого нужна катапульта или хотя бы трамплин. Ими могут служить эффектная ария, скромная словесная фраза, сценическая ситуация или простой зрелищный трюк. В «Тоске» этому служил выход, он определил зерно образа — актриса! Она остается ею, когда любит Марио, ненавидит или обманывает Скарпию. Даже после убийства негодяя она подсознательно устраивает спектакль ужаса и страха.

В «Игроке» она металась. Метания — весь первый акт. А когда оказалась в тесной камерке, где двигаться ей физически было невозможно, она сидела или стояла, но все равно... металась.

От костюма — к пластике; пластика связана с темпоритмом, данным музыкой. Отсюда вокальная манера и музицирование. Возникает элемент интонационной выразительности. Целая цепь взаимосвязанных звеньев из арсенала оперного артиста — словно клавиатура у пианиста.

Комплексное прощупывание персонажа в начале работы над ролью очень важно для оперного артиста, но все решается в тесной взаимосвязи, перманентно корректируемой изложенными в партитуре чувствами. В самом деле, что толку, если актер сочинит в своем воображении действующее лицо, которое, как окажется, живет в музыкальном потоке совершенно иначе.

Вишневской очень помогало гармоничное владение сразу всеми выразительными средствами. Каждое, естественно, находило свое место, получало свое право и назначение в актерском синтезе.

Тут была важна и трудовая дисциплина в спектакле. Вот пример. В опере «Война и мир» эпизоды идут подряд. В первых сплошь занята Наташа Ростова. Ситуации, места действия, атмосфера — разные. Остановки между эпизодами для необходимых переодеваний артистки неизбежны и... крайне нежелательны для течения спектакля. Даю задание: на переодевание имеется от сорока секунд до одной минуты. Никак нельзя? А где же актерский азарт? Задание выполнено! Сложность и эффект костюмов не нарушены. Быстрота появлений Наташи в разных жизненных ситуациях — важный фактор в развитии образа. Артистка это поняла. Дальше с этой проблемой я не возился. Ставил оперу много раз с разными исполнительницами — все успевали, всех подгонял прецедент Вишневской. (Актер может сделать абсолютно все, что не сможет сделать нормальный человек, лишь бы захотел!) Отставать от Вишневской, хотя бы в этом, уже никто себе не позволял.

Актерский азарт питается все тем же — стремлением к успеху, здесь рождается энергия, убить которую может лишь равнодушие.

Уход Вишневской из театра лишил труппу лидера. Нет, конечно, в то время были и другие достойные и знаменитые певцы в Большом театре. Но в плане влияния, в плане примера высокоорганизованного творческого труда Вишневская была уникальна.

А потому уход ее сразу сказался на общем уровне профессионализма, во всяком случае следующего поколения молодых актеров. Очень заметно стало его понижение. Энергия дилетантствующего разгула победила вкус и чувство меры в выборе художественных средств воздействия.

Свое влияние Вишневская чувствовала, этому радовалась, этому способствовала. Большой театр становился ее домом. Она была не гастролерша, добывающая на сцене Большого театра права на международную арену и подчиняющая собственным интересам свою деятельность в нем; специфика репертуарных традиций Большого театра была превыше всего.

Она — Артистка Большого театра! Такой чувствовала себя на многочисленных гастролях за рубежом. Каково же было терять ей духовные связи со своим, священным для нее домом?

Да, за рубежом — спектакли, концерты, успех, награды... Но насильственный разрыв с Большим театром невозместим!

Актриса с большой буквы, она вынуждена была расстаться с Большим театром в пору своей творческой зрелости, успеха, известности. Почему? Почему театр должен был лишиться одной из своих главных художественных сил? Потому что нравственная ответственность Актрисы перед судьбой мужа, великого музыканта, победила даже любовь к Большому театру.

*Борис Покровский**

* Текст печатается по кн.: Покровский Б. Когда выгоняют из Большого театра. — М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр» СТД РСФСР, 1992.

ЧАСТЬ I | ГАЛЬКА-АРТИСТКА



Глава 1 | Детство

Яркий солнечный день... Я бегу по зеленому изумрудному лугу — мне неполных четыре года — и с размаха вслед за мальчишками прыгаю с крутого берега в речку... В памяти навсегда остался мутно-зеленый цвет воды, я стою на дне, сжимая и разжимая ладошки вытянутых на поверхность рук — вероятно, чтобы ухватиться за что-то... Мои руки и увидели с берега взрослые и вытащили меня. Я, наверное, не успела испугаться, но помню, что отлупила меня мать как следует. А я ревела и не понимала, почему меня ругают, а мальчишек — нет. Почему им можно нырять, а мне нельзя? Как это так — я не умею плавать? Раз они умеют — значит, и я умею! Вероятно, тогда я впервые пыталась отстаивать свое человеческое достоинство и право на свободу действий.

Это лето — 1930 года — я живу с матерью и отцом «на даче», в небольшой деревне. Взяли меня от бабушки — погостить.

Я не помню своей привязанности к родителям — они всегда были мне чужими. Возможно, оттого, что с самого младенчества — шести недель — меня взяла на воспитание бабушка и все мое детство я слышала обращенное ко мне жалостливое слово «сиротка».

Моя мать — наполовину цыганка, наполовину полька: мать ее была цыганкой, но я никогда не знала деда и бабушку с материнской стороны — они умерли еще до моего рождения.

Когда мой отец впервые увидел свою будущую жену, ему было лишь 20 лет, ей же не исполнилось и восемнадцати. Незадолго перед тем порвав со своим прежним возлюбленным, беременная от него, она переживала тогда свою первую жизненную драму. Мой



Отец — Павел Андреевич



Мать — Зинаида Антоновна

отец полюбил ее и женился на ней. Вскоре она родила сына, а через два года появилась я. Мать была очень красива — среднего роста, черноглазая блондинка, с длинными, стройными ногами. Помню ее поразительно красивые руки. Но я всегда восхищалась ею как бы со стороны, она никогда не была «моей».

Наверное, от нее — в крови — передалась мне страсть к пению: она играла на гитаре, пела цыганские романсы, а я, конечно, за нею повторяла «Очи черные», «Бирюзовые колечки» или городские романсы. Бывало, соберутся гости, и тут же: «Галя, спой!» В таких случаях я почему-то залезала под стол. Публики я совершенно не боялась — наоборот, очень рано почувствовала в ней потребность: петь для себя самой было неинтересно, нужны были сопереживатели, сочувствующие. Но, вероятно, мне хотелось особой, таинственной атмосферы, хотелось уйти от реальности и создать свой мир. И вот из-под стола несется: «Очи черные, очи страстные, очи жгучие и прекра-а-асные...» Мне только три года, а голос мой как у взрослой. Я родилась с поставленным от природы голосом, и окружающим странно было слышать такой сильный грудной звук, воспроизводимый горлом совсем маленькой девочки.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru