
ПРЕДИСЛОВИЕ

Беседы с музыкантами и деятелями, связанными с музыкальным миром, стали неотъемлемой частью моей профессиональной жизни — музыкального журналиста, музыкального обозревателя, музыкального критика (последнее наименование я люблю менее всего — слишком уж оно обязывающее и претенциозное) — почти с самого ее начала: первое интервью датировано 2005 годом, а начинал я свою деятельность в 2001-м. За прошедшие почти два десятилетия таких бесед было множество — около полутора сотен: среди них и обстоятельные интервью, и краткие диалоги; беседы, затрагивающие сугубо профессиональные музыкальные темы, и имеющие более широкий контекст. Героями этих разговоров становились самые разные персоны — и легендарные личности, и фигуры, известные только в узких профессиональных кругах. С кем-то из героев довелось вести диалог не единожды, затронуть самый широкий круг вопросов — респонденты таким образом предстают в этих разговорах в динамике, что будет, безусловно, любопытно читателям. Какие-то беседы были приурочены к конкретному событию, поводу, юбилею, художественной акции, другие не привязаны к сиюминутному, а стало быть, они более полно характеризуют того или иного респондента как личность и творческую единицу.

Подавляющее большинство бесед так или иначе связано с оперой и оперным театром, поскольку мой личный профессиональный интерес в мире музыки сосредоточен в основном на этом виде искусства, хотя, конечно, есть интервью, прямо с оперой не связанные и даже вовсе ее не касающиеся. Именно поэтому значительная часть сборника посвящена диалогам с певцами — вокалистами советского прошлого, а также современными отечественными и зарубежными оперными артистами. Но не певцами едиными жива опера: на страницах книги читатель услышит голоса дирижеров и режиссеров, композиторов и музыкантов разных специальностей, управляемцев в области культуры и музыкальных педагогов.

Все они в совокупности дают самый широкий срез музыкальной жизни последних двух десятилетий как в нашей стране, так и за рубежом: в таком виде книгу не без основания можно рассматривать как культурологическое и социологическое исследование, или, по крайней мере, как весьма представительный эмпирический материал к нему, собранный под одной обложкой, материал, дающий богатую палитру взглядов, идей, настроений, эмоций, устремлений героев запечатленных бесед. Из этой эмпирики вырисовываются то потрясающее богатство и то невероятное разнообразие, какие заключает в себе современный оперный театр с его проблемами и достижениями, взлетами и падениями.

Все беседы в свое время были опубликованы в самых разных отечественных СМИ, что не могло не наложить отпечаток на их форму и содержание: каждая газета, журнал или интернет-ресурс безусловно имеют свое лицо и свою специфику, свой стиль и свои традиции, которым нужно было всякий раз соответствовать. Отсюда — стилевая неоднородность собранно-

А. П. Матусевич. Беседы об опере и не только

го материала, различная степень глубины раскрытия личности интервьюируемого, наконец, разные объемы интервью. В этой пестрой мозаике — и сильная, и слабая сторона сборника. Скрепляющим и объединяющим моментом, вносящим элемент стилистического единства, смею надеяться, в какой-то мере является личность интервьюера: конечно, я задавал прежде всего те вопросы, которые самого меня интересовали и волновали, затрагивал те аспекты, которые мне представлялись наиболее важными как для характеристики моих визави, так и для обрисовки существующей оперной реальности.

Сборник разделен на части согласно профессиональной принадлежности героев интервью, а внутри каждого раздела материал выстроен хронологически. Иногда последний принцип оказывается частично нарушенным — это касается ситуаций, когда с тем или иным героем беседа велась не раз — но в целом он выдержан в подавляющем большинстве случаев.

Книга адресована всем интересующимся музыкой и музыкальным (прежде всего оперным) театром — любителям-меломанам и профессионалам, как будущим (то бишь нынешним студентам музыкальных и театральных вузов), так и уже сформировавшимся: думается, что каждый здесь сможет найти немало интересного, а возможно, чьи-то мудрые мысли и меткие наблюдения помогут подсказать ответы на вопросы, которые тот или иной читатель уже давно искал, но почему-то не находил, или найти подтверждение своим собственным мыслям, догадкам, впечатлениям.

Александр Матусевич

ПЕВЦЫ

ЗВЕЗДЫ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Галина Писаренко. Долгий разговор с юбиляром

24 января 2009 исполнилось 75 лет народной артистке России, профессору Московской консерватории Галине Писаренко. Имя певицы хорошо знакомо российским меломанам: многие годы она была ведущей солисткой Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, позже «Новой оперы». Г. А. Писаренко широко известна и как тонкий интерпретатор камерной музыки, москвичам памятны ее выступления в дуэте с великим Рихтером.

Евгений Колобов так писал об артистке: «Имя Галины Писаренко означает целую *bella epoca* в развитии оперного искусства. Уже несколько десятилетий музыкальная жизнь России рифмуется с чистым и ясным звучанием ее имени. Не только выдающиеся актерские способности и уникальные вокальные данные тому основой, но и редкая человеческая подлинность, позволяющая ей делать в жизни бескомпромиссный выбор».

Ему вторит Евгений Светланов: «Она — подлинный мастер, безупречно владеющий всеми “тайнами” профессии. Ее театр особенно знаменит тем, что в его традициях мало прекрасно петь. Необходимо быть прежде всего актером. И с актерским решением образа нерасторжимо связано вокально-сценическое воплощение той или иной роли. Именно блестящее сочетание того и другого в творчестве талантливой певицы-актрисы сделало ее истинной примадонной».

Накануне своего бриллиантового юбилея Галина Алексеевна любезно согласилась дать интервью нашему интернет-журналу.

— Галина Алексеевна, прежде всего хочу от лица OperaNews поздравить Вас с замечательным юбилеем, пожелать здоровья, творческих успехов, теперь педагогических главным образом, и всего самого наилучшего.

— Спасибо.

— Мои вопросы, темы, которые я планировал, естественным образом связаны с Вашим творчеством, с Вашим жизненным путем и судьбой в искусстве. Тем более что об этом мне известно неплохо, поскольку несколько лет назад я читал книгу Галины Снитовской «Певческий дар», посвященную Вам.

— Вы знаете, вышло новое издание «Певческого дара», там есть новые дополнения. В частности, отзывы моих лучших учеников, лауреатов международных конкурсов. Отзывы обо мне Евгения Светланова, Бориса Чайковского, Евгения Колобова — то, что особенно ценно для меня.

— Первый мой вопрос весьма традиционен: с чего все начиналось? Музыка, пение — как вошли в Вашу жизнь? Было это естественно или встреча случайная?

— Да, все-таки, наверное, генные вещи какие-то были. Папа пел, аккомпанировал себе на гитаре — какие-то бытовые романсы, песни. Помню, что и мама все время что-то напевала. Я подражала взрослым, часто пела, это нравилось окружающим, меня просили еще, и я охотно исполняла перед своей первой публикой какие-то песенки. Но, конечно, замечательно было, что моя бабушка отдала меня в музыкальную школу Гнесиных в класс фортепиано: тогда были живы еще все три сестры Гнесины. Меня встретила Елена Фабиановна — такая была дама солидная, с очень добрым лицом, с пышной-пышной прической, — взяла меня за руку, привела в класс и сказала: «Ну, давай, спой что-нибудь». А для меня это была отрада: я боялась что-нибудь играть, а петь — это было одно удовольствие. Я спела «Во поле березонька стояла», и она ничего меня больше не спросила, сразу сказала: «Будешь учиться». Я учились семь лет. Это были годы войны, было страшно ходить в школу, достаточно далеко для маленькой девочки — мы жили на Плющихе, и я ходила сама на Собачью площадку, где располагалась школа. Приходила в старый двухэтажный дом — скрипучий такой, но прекрасный. Там была такая изразцовая печь, было необычайно гостеприимно, тепло. И много старой интеллигенции там обитало — все педагоги, и, конечно, сами сестры Гнесины. И вот на нас, на детей это все оказывало огромное влияние, мы втягивались в музыку. Помню замечательного педагога по сольфеджио Запорожец, она же вела хор. Помню, один раз даже мы все пели с оркестром, дирижировал Финкильштейн, впоследствии ставший довольно-таки известным композитором. Все это какие-то отправные точки вхождения в музыку.

— Вы оканчивали музыкальную школу по классу фортепиано?

— Да, конечно, тогда не было у Гнесиных вокального класса.

— Как я понимаю, профессиональных музыкантов в Вашей семье до Вас не было. Как Вы думаете, почему все-таки бабушка решила Вас учить именно музыке?

— Потому что я все время пела дома. Наверное, она почувствовала какие-то музыкальные склонности.

— Затем было училище. Тоже у Гнесиных?

— Нет-нет, фортепиано я больше не учились. Я окончила среднюю школу и поступила в училище при консерватории на вокальный факультет к Нине Львовне Дорлиак, и у нее я учились уже всю мою жизнь.

— Еще в школе Вы определили для себя, что хотите заниматься только пением, не инструментом?

— Да, не инструментом. В школе я обожала хор и сольфеджио, предметы, где можно было попеть.

— Известный факт, что Вы учились в нескольких вузах параллельно. Как такое было вообще возможно, особенно в те годы, когда к учебе относились куда серьезней, чем теперь?

— Я окончила среднюю школу с золотой медалью и поступила без всяких «подпорок» в Институт международных отношений. По-

шла я туда главным образом потому, что одна моя старшая подруга там уже училась. Пришла я в знаменитый «старый дом у Москвы-реки» (Имеется ввиду старое здание МГИМО, построенное еще в XIX веке для Катковского лицея. Ныне здесь располагается Дипломатическая академия МИД России — А. М.), прошла собеседование с деканом, и поступила совершенно «чисто» в этот престижный вуз. Училась я там три года.

— **Девочек в дипломаты тогда брали неохотно.**

— Да, но все же брали. В нашей группе было даже три девочки. Буквально неделю назад мы встречались нашей группой. До сих пор мы поддерживаем связь, спустя столько лет. Из нашего выпуска — заместитель министра иностранных дел В. Ф. Петровский, послы в некоторых странах, например, Анатолий Слюсарь был послом в Греции. Проучилась я в МГИМО три года на историческом факультете. В 1954 году была большая реорганизация, расформирование института: количество студентов сократили на две трети. Нам было предложено на льготных условиях выбрать другой вуз для продолжения обучения — любой, какой пожелаешь, ну, разумеется, кроме технических и пр. 30 из нас, в том числе и я, ушли на экономический факультет МГУ. А поскольку у нас была очень серьезная языковая подготовка, нам параллельно разрешили заниматься в Институте иностранных языков. Таким образом, вся наша группа одновременно окончила два института — МГУ и иняз.

— **Какие языки Вы изучали?**

— Английский в качестве основного и норвежский как второй.

— **А когда появилась в Вашей жизни консерватория?**

— После окончания училища. Я не прерывала музыкальных занятий, все время училась параллельно.

— **А почему после музыкалии Вы все-таки пошли в МГИМО, а не в консерваторию сразу? Вы же знали, что хотите петь!**

— Потому что моя бабушка категорически настаивала на том, чтобы я получила какую-то серьезную профессию.

— **Та же бабушка, что отвела Вас в музыкальную школу?**

— Да, она. Она очень долго не верила в меня. Я называю ее бабушкой, хотя на самом деле это моя тетя, которая воспитывала меня после смерти родителей. Как все серьезные родители, бабушка хотела для меня нормальной гражданской специальности. «Если поступишь в институт, тогда я тебе разрешу петь».

— **Как можно было совмещать три таких серьезных вуза?**

— Я все время училась, училась, работала как муравей. Очень много училась. Консерваторию я заканчивала чуть позже моих гуманитарных вузов. Время было тяжелое, существовать было трудно, и я год после иняза работала переводчицей на телевизионном заводе. Много занималась самообразованием, постоянно читала. Конечно, уставала страшно — запросто могла заснуть в общественном транспорте от переутомления. Но мы все очень много работали тогда и много учились.

— **Итак, Московская консерватория, класс Дорлиак. Какие самые яркие Ваши воспоминания?**

— Сначала, когда я еще поступила в училище, я была полна самых радужных надежд, веры в себя. Мне казалось, что я обязательно буду самой первой звездой. Но потом я рядом услышала такие роскошные голоса, которые мне показались гораздо лучше моего. Я как-то «осела», притихла, как мышь, и вера в себя стала уходить. Эволюционировала я очень постепенно. Нина Львовна со мной занималась очень серьезно, не форсируя, постепенно развивая дыхание, постепенно усиливая репертуар, шаг за шагом. По-настоящему я поверила в себя только на втором курсе консерватории. Даже поступление в консерваторию мною не воспринималось как какая-то необыкновенная победа, хотя, конечно, это была не случайность, а результат большого труда, и прежде всего труда моего педагога. А вот на втором курсе в оперной студии при консерватории ставили «Богему», и дирижер Чугунов спросил Нину Львовну: «Нет ли у Вас в классе готовой Мюзетты?» И Нина Львовна порекомендовала меня. Я пошла в студию, мало себе представляя, что именно я там буду делать. Конечно, я была музыкальной, этого не отнять, но и трудностей было много. Я очень быстро выучила партию, влилась в репетиционный процесс. Знаете, Мюзетта — совсем непростая партия, я называю ее «или пан, или пропал». Выходишь на сцену — на тебя весь свет, все внимание, все аплодисменты, и ты либо должна быть настоящей Мюзеттой, либо лучше вовсе не выходить. В то же время это чудная партия, она снимает всякое напряжение, потому что Мюзетта — озорная, открытая, смеющаяся, вальсующая, издевающаяся и т.д., — словом, вам некогда думать о трясущихся коленях, надо играть. Именно в этой партии я по-настоящему почувствовала себя певицей, и дальше стало значительно легче: открылись какие-то шлюзы и стало все получаться. Это было буквально как второе рождение, я была так счастлива! Рецензии были прекрасные, до сих пор о моей Мюзетте вспоминают. В оперной студии я спела шесть партий! Сейчас поют одну — на дипломе. Там я спела Татьяну, Марфу в «Царской невесте», Мими, моцартовскую Сюзанну и даже Луизу из «Дуэньи» Прокофьева — тогда студия была настоящим театром, был большой репертуар. Студия располагалась за Вахтанговским театром, там сейчас училище Щукина. Оно и тогда там было, но оперной студии давали зал на три дня в неделю для спектаклей. Полноценный театр!

— Трудно было поступить в консерваторию тогда? Вы помните, с чем поступали?

— Да, всегда было трудно — и тогда, и сейчас. Конкурс был высокий. А поступала я с романсом Римского-Корсакова «О чем в тиши ночей». Можно было петь песню, романс, не обязательно арию.

— Давно ввели требование об обязательности оперной арии при поступлении?

— Да уже несколько десятилетий такая практика существует.

— Вы считаете это оправданным?

— Трудно сказать. С одной стороны, в училище сейчас готовят серьезно, мне кажется, более фундаментально, чем в наше время. Студенты на выпускне там уже поют крупные арии, сцены из опер.

— Не преждевременно ли это?

Звезды советской эпохи

— Может быть. Ведь на этом можно надорваться. После всего четырех лет обучения и в таком юном возрасте петь, например, Тоску... Но такая сейчас более жесткая методика, более жесткие требования.

— **А Ваш дипломный спектакль?**

— Мими в той же «Богеме». От Мюзетты к Мими через ряд партий, которые определили мою сценическую жизнь на многие годы — русская и западная классика, современная музыка, Моцарт.

— **Расскажите о методе Дорлиак.**

— Постепенность — прежде всего. Сначала — вокализы и очень простые вещи. Но произведения дилетантов, маленькие, несложные песни Шуберта она давала почти сразу. Что-то простое, но чтобы музыка тоже была. Пусть маленькие, но сразу художественные задачи Нина Львовна ставила перед своими учениками. Никогда не принимала пустого звукоизвлечения, старалась сразу развивать фантазию, эмоции.

— **Как Вы попали в Театр Станиславского?**

— Когда я оканчивала консерваторию, на какой-то из спектаклей оперной студии, где я пела, пришли Эмиль Евгеньевич Пасынков, главный режиссер Новосибирского оперного театра, а также дирижер и директор этого театра. После спектакля у нас состоялся разговор, и они пригласили меня к себе, причем ни больше ни меньше как на партию Дездемоны в намечавшейся новой постановке «Отелло» Верди. Я была в полном восторге от этого предложения, прибежала к Нине Львовне в эйфории: «Нина Львовна, я еду, я еду!» Дорлиак стала меня отговаривать, советуя прежде пробоваться в московские театры. Было также еще предложение из Челябинска, и я для себя уже решила, что поеду в провинцию и буду петь там. Я не думала, что я достойна петь в Большом театре или в Театре Станиславского, напротив, я хотела начать с провинциальной сцены. Только бы не терять время и поскорей начать петь на профессиональной сцене!

— **Новосибирский театр — это громадная сцена, это как космодром.**

— Да, да! Это была бы для меня гибель! Ведь у меня голос не такого масштаба, как нужно для такой сцены! Нина Львовна предложила дождаться прослушивания в Театре Станиславского, которое вскоре и состоялось, было успешным для меня, и я была принята в труппу. Новосибирцы мне звонили, уговаривали, «зачем Вам Москва?» и все в таком духе. В пользу Москвы у меня был один, но существенный аргумент — по-прежнему быть под присмотром Нины Львовны. Я, конечно, была под колоссальным ее художественным влиянием. Это была грандиозная личность! И к тому же я вполне осознавала, что мне надо еще учиться, я не чувствовала, что готова самостоятельно делать партию. И это было величайшее счастье, правильный выбор: до конца она мне помогала буквально во всем, все свои партии, все программы я делала с ней, вплоть до прокофьевской «Маддалены» в 1991 году уже в «Новой опере».

— **«Маддалена» была одним из первых проектов нового театра Колобова?**

— Да, он делал ее специально для гастролей в Италии. Нина Львовна работала со мной, не считаясь со своим личным временем: я могла прийти

и в восемь вечера, и в девять утра, и она со мной занималась. Всю мою творческую жизнь она была моим педагогом, консультантом, помощником.

— А контакт с Дорлиак был с самого начал хороший? Вы сразу ее понимали? Ведь это большая проблема для учеников при обучении вокалу — понять, что от тебя хотят.

— Да, это большая проблема, но мне повезло. В 14 лет я пришла к ней прослушаться, и Нина Львовна сказала моей бабушке: «Через два года, в 16 лет, пусть Ваша девочка поступает в училище, и если поступит, то я ее возьму к себе в класс». То есть, видимо, я ей сразу понравилась, но никаких гарантий Нина Львовна мне не давала и не предлагала заниматься с ней с целью поступления — я поступала сама и поступила. Я хотела попасть только к ней — после всего одной встречи я поняла, что это тот человек, у которого я хочу учиться.

— Вы пришли к ней, получается, в 1948 году. Это был самый пик ее карьеры, у нее была громадная популярность в Союзе. Было ли у Нины Львовны время заниматься с Вами?

— Она находила время и не только для меня — для всех своих учениц. Это было время самого расцвета ее творческой деятельности со Святославом Теофиловичем Рихтером, и я ходила на все их концерты. И это была тоже школа — причем лучшая, какую только можно представить. Их дuet — это такое благородство, такой вкус, такая душа, такое вдохновение — словом, что-то необыкновенное! Мы недавно делали два вечера памяти Нины Львовны к 100-летию со дня ее рождения — в ЦДРИ и в Малом зале консерватории, слушали ее записи, например, как она поет «Я помню чудное мгновенье» Глинки... Знаете, во всем исполнении чувствуется какая-то такая дворянская культура, образ незабываемый, словом, подлинный талант!

— Нина Львовна была строго камерной певицей. Она не ориентировала Вас именно на эту стезю, не отговаривала от театра?

— Нет, Вы знаете, она сама безумно любила оперу, и в свое время Немирович-Данченко, когда услышал ее, хотел ставить с ней «Манон» Массне, но она испугалась, что голос не полетит через оркестр в театре, и отказалась. И строго определила себе камерную стезю.

— Но ведь она пела в больших залах, и не было проблем с их озвучиванием?

— Да. Но одно дело петь в сопровождении фортепиано, и другое дело — с оркестром, чтобы все прозвучало, полетело, особенно мощные, экспрессивные места. Она себя всегда оценивала очень строго.

— Это, наверное, как раз то, чего многим не хватает сегодня. Театры полны голосами, которые не справляются с большими залами, их просто не слышно.

— Да, это чудовищно. Мы вообще сейчас видим разгул какого-то безобразия. Просто стыдно за таких исполнителей.

— Если позволите, вернемся вновь к Театру Станиславского. Каким Вы его застали?

— Я оказалась в театре, где еще работали ученики Станиславского и Немировича-Данченко, те, которые, например, пели в премьере легендарного «Евгения Онегина» 1922 года, с чего студия начиналась. У него Татьяну пела Майя Леопольдовна Мельтцер и Ольгу — Мария Соломоновна Гольдина, и другие участники той постановки были не только живы, но и еще работали в театре. И, конечно, Кемарская, любимица Немировича-Данченко, самая первая и лучшая Елена в «Прекрасной Елене» Оффенбаха, также еще работала в театре. Как раз она меня и вводила в эту оперетту, ею я дебютировала на сцене театра, а Гольдина и Мельтцер вводили меня в «Онегина». И уж они работали! Они досконально проходили с вами каждый шаг, каждый поворот, каждую мысль, каждое настроение — все это как-то наращивалось, прорабатывалось. Обязательно через это надо было пройти. С Кемарской над «Прекрасной Еленой» мы работали 9 месяцев! Вдумайтесь! Работают ли сейчас так с артистами? Чтобы почувствовать себя Еленой, мы делали с ней великое множество этюдов: все проходы, движения, жесты — все это должно было быть проработано в мельчайших деталях, прежде чем я могла сказать хоть фразу из своей роли. Как она идет, что она думает, какое у нее при этом лицо — словом, лепили образ. Там еще была такая особая, распевная речь... Безумно было интересно, очень серьезно, и это тоже счастье, что я попала к ним в руки. Там не могло быть и капли халтуры. Поэтому я всю жизнь ненавидела небрежное отношение к профессии — какие-то закулисные разговоры, болтовню перед выходом на сцену — я просто воспринимала это как оскорбление.

— **Какие партии в театре были наиболее любимыми?**

— Татьяна, Мими и Мюзетта — с ними я не расставалась всю жизнь, и, конечно, Манон в опере Массне, моя любимейшая партия.

— **Кого бы Вы назвали среди своих любимых партнеров?**

— Мои любимые коллеги — это Эмма Саркисян, Анатолий Мищевский, Вячеслав Осипов, Леонид Болдин, Юлия Абакумовская. Это люди, которые, когда были на сцене, верили в то, что они делают.

— **А «Манон» кто ставил?**

— Режиссером был Лев Михайлов, но больше всего с нами работал Николай Иванович Кузнецов, он был репетирующим режиссером. Михайлов тоже с нами много работал, придумывал мизансцены. Я помню, как он прекрасно придумал сцену встречи Манон и Де Грие на вокзале. Очень это было хорошо, трогательно.

— **Почему «Манон» не ставят сегодня? Вообще французская лирическая опера как-то сильно сдала позиции по сравнению с временами 30–50-летней давности.**

— Ну почему же, ставят. Моя ученица Любовь Петрова пела Манон. Она вообще блестящая молодая певица. Вы ее слышали?

— Да, конечно, у Колобова. И на ее сольном концерте в 2003-м в Малом зале я был. Я хорошо представляю, о ком Вы говорите.

— Люба спела восемь партий в «Метрополитен». А Манон она пела в Париже, 15 спектаклей.

— Ну, все-таки Париж, Франция — это их национальное. Я имею в виду широкое распространение.

— Я не знаю, почему так. Ведь это и музыка прекрасная, очаровательный, всем понятный сюжет. Надеюсь, что эту оперу поставят в «Новой опере» — ведь там идет постоянный репертуарный поиск. В постановке Театра Станиславского мне не нравилось только одно — купюры: из 5-актной оперы сделали 3-актную. Сколько музыки было выброшено! Я вообще считаю такой произвол (а этим грешат многие театры, и, к сожалению, «Новая опера» в их числе) чудовищным. Ведь композитор и либреттист, одаренные люди, задумывали, проживали каждую линию характеров, каждую музыкальную мысль совсем не для того, чтобы потом кромсали их музыку, что-то вставляли другое и т.д.

— Вы участвовали в «Кармен», которуюставил Вальтер Фельзенштейн. Если можно, несколько слов об этой работе.

— Это для нас было открытие. Когда такой крупный западный режиссер приезжает, а мы до этого все варились в своем соку. У нас были прекрасные режиссеры — Михайлов, Златогоров, Кемарская. Но появляется человек с еще одним этажом, с надстройкой, на голову выше всех. Он обо всем говорит так свободно, он предлагает такие свободные вещи, а мы уже немножечко привыкли к каким-то шарам. Ну и высочайший интеллект, такая культура, мы все даже сначала робели, смотрели на него как на пришельца и боялись с ним свободно разговаривать. Однако это быстро прошло, он умел всех к себе расположить, он уже через три-четыре дня знал всех по именам, знал хористов по именам! Учил, наверное, по фотографиям, как еще? Показывая на кого-то из хора, говорил: «Надежда, иди сюда!» И Надежда, польщенная, что такой великий человек уже знает ее лично, просто на крыльях летела к нему и рада была выполнить любую задачу, поставленную им. Его суждения были смелы, открыты. Он говорил, например: «Ты тогда можешь нести слушателю, зрителю, что-то настоящее, если у тебя включена и голова, и сердце, и чувственность». И все были в восторге: «Он об этом говорит!» Революция просто в умах, потому что у нас о чувственности не принято было говорить.

— В СССРекса нет.

— Именно. Это было табу. Но не для Фельзенштейна.

— Некоторые говорят, что Фельзенштейн был диктатором, слишком подавлял.

— Абсолютным диктатором. Но с ним было интересно. Это не мешало творить. Он умел заинтересовать, он влюблял в себя, поскольку было видно, как сам он относится к делу. Ты понимаешь, что для него и с ним ты можешь играть, репетировать с утра до ночи. Он все воспринимал страшно горячо, и если получалось, он был просто счастлив! Это же самое главное, если режиссер — твой самый близкий друг. Диктатор, но разумный. Диктатор, но твой близкий друг.

— Многие укоряли Фельзенштейна в превалировании режиссерского начала над музыкальным. Поэтому, в том числе в «Комише опер» не было значительных, выдающихся голосов.

— Я так не думаю. Совсем недавно я переслушала запись нашей «Кармен» — поверьте, это все пронизано музыкой, до такой степени музыкально сделано, наоборот, он расшифровывал музыку. Он старался понять композитора. Я много видела его спектаклей в «Комише опер», поскольку мы туда ездили часто, и всегда это было сделано очень музыкально. И певцы были очень музыкальные, может быть, не такие голоса, как в Штаатсопер, не такие блестящие, яркие, но зато — настоящие музыканты, и это было слышно.

— В «Комише опер» у Вас были самостоятельные выступления?

— После того как «Кармен» была поставлена в Москве, он пригласил дирижера Дмитрия Китаенко, Саркисян (Кармен), Осипова (Хозе) и меня (Микаэла) к себе в театр на премьеру, тоже петь «Кармен». Мы выучили все это на немецком языке, прошли каторжный репетиционный процесс, все с разговорными диалогами, и семь лет летали туда по контракту на спектакли.

— Были ли другие предложения в Германии?

— Да, нами заинтересовалась Штаатсопер, поскольку премьера «Кармен» прошла успешно, у нас была блестящая критика. Но это была бы измена Фельзенштейну, и поэтому мы сами не стали поддерживать эти контакты. Потом несколько раз приходили предложения поехать в Западный Берлин на концерты, поскольку постановка имела резонанс и там, и на фельзенштейновскую «Кармен» приезжали немцы и из той части города, но это было совершенно невозможно уже по политическим причинам.

— Были другие зарубежные выступления?

— Да, я пела в Чехословакии, Финляндии, Польше. В основном моими гастрольными спектаклями были «Онегин» и «Богема».

— А по России, по Союзу Вы гастролировали?

— Да, я пела спектакли в Одессе, в Свердловске, в других городах.

— В «Музыкальной жизни» я как-то читал отрывки из дневника Рихтера, где он весьма нелицеприятно отзывается о премьере монооперы В. Губаренко «Нежность». Для Вас эта работа была важной, насколько я понимаю. По прошествии лет как Вы думаете, прав ли был Рихтер?

— Это было ужасно. Работа была не просто важной: я была влюблена и в эту музыку, и в ситуацию, я работала с огромным упоением, просто обожала эту роль. Святослав Теофилович отрицательно относился к такой музыке. Он и оперетту не жаловал. Например, «Нищего студента» Миллекера. «Как она может, — говорил он Нине Львовне, — участвовать в такой ерунде?» Но я всегда отстаивала свою позицию. Я была не согласна с такой оценкой, говорила: «Я считаю, что это замечательная, очень искренняя музыка, совершенно потрясающий сюжет, петь это так интересно». Возможно, что я ошибалась, поскольку его вкус, его понимание музыки несравнимы с моими, но пусть у меня будет свой мир, и свои ценности. Я и до сих пор считаю, что это — прекрасная опера.

— А Нина Львовна была на чьей стороне?

— Да, пожалуй, она поддерживала меня: мы работали с ней над этой ролью. Также как и над опереттами — «Донья Жуанита» Зуппе, «Нищий

студент». Конечно, я возражала Рихтеру очень мягко, но все же твердо держалась своей позиции.

— **У Вас были камерные программы со Святославом Теофиловичем.**

— Мне посчастливилось сделать с Рихтером четыре программы.

Первая — романсы Метнера.

— **Сложнейшая музыка!**

— Да, безусловно. А он, к сожалению, за исключением может быть последней, григорьевской программы, где мне удалось попеть музыку более простую, искреннюю, что ли, выбирал всегда страшно трудные вещи. Ему было интересно преодолевать эти трудности. Второй программой был Шимановский — цикл «Песни безумного муэдзина», цикл на стихи Джеймса Джойса и «Курпёвские песни». Все — страшно сложная музыка. Потом был «Поворот винта» Бриттена на Декабрьских вечерах, где я пела партию Гувернантки, сделанную целиком с ним. И последней программой был Григ, разные романсы — но главным образом малоизвестные, непопулярные. Никакой песни Сольвейг не было — Рихтеру это было неинтересно. Он взял романсы «В плenу гор», «Эрос» и другие, то есть то, что совершенно не на слуху. Он выбирал Грига сурового и незнакомого, сильного, темпераментного.

— **Как работалось с Рихтером?**

— Работалось очень напряженно. Он начинал сразу играть, будто у нас уже концерт, а не репетиция: с полной отдачей, никаких «разогревов», никаких «в полноги», никаких «чуть-чуть». Он садился за рояль и начинал играть так, что надо было включать все, что у тебя есть, на полную мощность. Всегда мы работали долго и много. Репетиций было всегда очень много, может быть, потому, что я не совсем соответствовала его представлениям о том, как это должно быть. Он был очень требовательным. Глубина его понимания, чувства музыки была невероятной!

— **Сегодня камерное исполнительство мало востребовано у нас. Певцы предпочитают оперный репертуар, и как-то эта культура уходит, если не ушла уже совсем. Как Вы думаете, почему?**

— Таланты есть, и именно в этом жанре, но нет востребованности. Например, моя ученица, заслуженная артистка России Ирина Ромиhevская — как она поет камерную музыку! Скоро у нее будет с Важей Чачавой очередной концерт, новая камерная программа. А сколько их она уже спела! Есть певцы, которые просто прекрасно поют камерную музыку. Хочу назвать еще два имени: солистка Театра Станиславского Анастасия Бакастова и Татьяна Куинджи из «Геликон-оперы». Помню, как прекрасно последняя пела цикл Рубина — потрясающе! Прекрасные голоса, богатое нутро, удивительное мастерство, способность к оригинальной интерпретации. Невостребованность, мне кажется, это еще и проблема организационного порядка. Филармония бездействует в этом плане. Раньше была система. Если певцы специализировались на этом репертуаре и были талантливы, они получали заказ от филармонии, у них были концерты. А теперь этим никто не занимается.

— **Поговорим немного о Евгении Владимировиче Колобове.**

— С Колобовым мне много работать не пришлось. Когда он пришел к нам в театр, я была в репертуаре, я все пела, но с ним не было постановок.

Он делал «Пирата» Беллини, «Бориса Годунова», возобновил «Севильский цирюльник» — я не была занята в этих работах. А когда произошел раскол, и я ушла с ним, то я участвовала уже в «Новой опере» в дивертизменте «России» — пела канкану «В изгнании». Памятной осталась для меня работа, когда Колобов делал мой бенефис в Колонном зале Дома союзов, где я пела с ним «Травиату». Это было незабываемо и очень дорого для меня. И потом была «Маддалена», о чем мы уже говорили.

— Что Вы думаете о его редакторской деятельности? Я так понял, Вам это не импонирует вовсе.

— Нет, совершенно не импонирует.

— Колобов, тем не менее, четко отстаивал свою позицию, что дирижер — это саторец и вмешательство в партитуру возможно. Может быть кому-то, особенно талантливым, это позволительно?

— Но ведь Тосканини как-то обходился без этого. Мне кажется, что самая большая задача и дирижера, и режиссера — попытаться понять, что хотели сказать эти гениальные люди — авторы оперы. Это, кстати, была и позиция Рихтера — понять первоисточник, выявить, раскрыть то, что уже заложено композитором. Вот где подлинное створчество! Если вы поймете это, то тем и будете оригинальны. Створчество — это интерпретация, а не переделка. Все уже создано, написано до вас.

— Тем не менее Вы ушли с Колобовым. Почему?

— Вы знаете, несмотря ни на что, это — гениальный музыкант. Когда он пришел в театр, и я вскоре услышала его «Пирата», я даже не понимала, где я нахожусь. Это был не Театр Станиславского. У нас было мало выдающихся дирижеров. Китаенко, Проваторов — да, конечно, большие музыканты, остальные — хорошие, но не выдающиеся. И мы уже привыкли к этому среднему уровню — как поют, как звучит оркестр. И вдруг я сижу на «Пирате» и ничего не понимаю! Какая-то необыкновенная жизнь идет в оркестре, на сцене, так наши поют — дух захватывает! Такие пиано! Боже, от певцов, от которых этого никак нельзя было ожидать! Это было творчество, настоящее искусство! И я чувствую, у меня просто текут слезы. Это было чудо, просто чудо! Может быть, думала я, так поют где-то в Италии, в «Ла Скала», или в Вене? Он все перевернул. Была совершенно другая музыкальная ткань, все другое. И если он позвал с собой — как можно не пойти?

— А что все-таки тогда произошло? В чем была суть конфликта?

— Суть конфликта вот в чем: очень испугались артисты, старшего, моего поколения, что он их совсем выбросит из репертуара. Он действительно, когда пришел и слушал нашего «Онегина», был хмур. Ему не нравилось это пение — профессиональное, но безжизненное, без всякого сердечного трепета, не пение — а доклады. Хотя по нашим меркам все пели, в общем-то, очень прилично. У него просто совсем был другой подход, другая планка, намного выше. Он хотел, чтобы «Онегина» пела молодежь, по крайней мере, не певцы, которые на 25 лет старше своих персонажей. И ряд наших солистов стали ужасно интриговать против него. Они написали совершенно жуткое, мерзкое письмо наверх. Чего там только не было! Что он и фашист, и всякие другие абсолютно незаслуженные обвинения. И когда это письмо

было оглашено у нас на общем собрании, Колобов сидел с опущенной головой, поникший, а после этого ушел и больше в театр не вернулся. Потому что большего оскорбления и большей несправедливости придумать было сложно. Театр уже выдохся, мы были без кислорода, все задавила рутина. Михайлова уже не было, а другие режиссеры были ужасны. Один спектакль повторял другой — неинтересно, скучно. И вдруг приходит гений, для которого Музыка — Бог. Но этот гений требователен, он работает с утра до вечера и требует того же от других. Звук для него — живое, он ищет одухотворенные, прекрасные тембры, музыкальность и полную преданность своей профессии, Опере. И против этого человека затевается такая мерзкая интрига, это оскорбительное письмо! Хотя все объяснимо, конечно, — просто испугались, испугались те, кто почувствовал, что не соответствует его высоким критериям. Слава Богу, у него была поддержка со стороны мэра Лужкова, и он смог создать новый театр.

— Галина Алексеевна, думаю, что не слишком это прозвучит высоко-парно: Вы ведь были лицом театра, много лет его примадонной. Тяжело Вам дался уход из, по сути, родного дома?

— Да, конечно, мне все это далось нелегко. Расставание с Театром Станиславского не было простым. Хотя это было мое решение, я ушла сама, все равно это было тяжело. Я даже не могла ходить одно время по Пушкинской улице (там, где располагается театр, ныне ул. Большая Дмитровка — А. М.), это была в определенном смысле травма. Из «Новой оперы», кстати, тоже было нелегко уйти, но уже по другой причине. Колобов меня не отпускал. Я трижды к нему приходила и ставила этот вопрос, поскольку не было репертуара на меня, не было занятости. Ведь я — лирическое сопрано, и ничего тут не поделаешь, мне было уже за 60. Колобов говорил: «Подождите, я что-нибудь придумаю». Что же можно было придумать! Время неумолимо! Конечно, я могла спеть, например, Ларину. Но мне было это неинтересно, внутри себя, по своим ощущениям я все еще была Татьяной, а не Лариной. Нутро остается тем же, остается молодым.

— Расскажите о Вашей педагогической деятельности. Как давно Вы преподаете?

— Я начала очень рано, сначала ассистировала Нине Львовне. Когда она уезжала на гастроли, то просила меня заниматься со своими ученицами, или просто хотя бы прийти послушать, как они поют. С 1975 года я начала преподавать самостоятельно в Московской консерватории. Своих учениц я приводила к Дорлиак, советовалась с ней, как и что получается. Среди моих учеников уже около двадцати лауреатов международных конкурсов, есть люди, которыми я очень горжусь. В частности, это Анастасия Бакастова в Театре Станиславского, Ирина Ромишевская из «Новой оперы», моя первая лауреатка Гуля Азизова — ныне солистка Ташкентской оперы, Надежда Сердюк, поющая в Мариинке, из недавних — Альбина Шагимуратова, лауреат первой премии последнего конкурса имени Чайковского. Вы слышали ее?

— Да, посчастливилось. Я слышал ее на третьем туре. А еще раньше, в 2005-м — в Зале Чайковского, когда станиславцы давали «Золотого пе-

тушка» в концертном исполнении. По-моему, совершенно блестательная колоратура.

— Да, это настоящий талант, природная колоратура. Она достойна самых лучших сцен мира. Скоро она будет петь Джильду в Хьюстоне. Ну и, конечно же, Любовь Петрова — моя самая звездная выпускница. Она из певческой семьи, у нее отец — ведущий тенор Екатеринбургской оперы. Еще есть у меня замечательная ученица, у нее уже, по-моему, шесть лауреатств, но она сейчас не здесь, вышла замуж и живет в Брюсселе — Татьяна Треногина.

— **Какие основные проблемы сегодняшних вокалистов?**

— Знание языков — это большая проблема. Они ведь теперь с самого начала настраиваются на то, что можно делать карьеру не только в России. Но им многоного не хватает, чтобы там бороться и быть конкурентоспособными. А здесь самое трудное — найти настоящую работу. В Большом театре, например, даже невозможно самым лучшим прослушаться. Не ведется систематическая работа по поиску новых голосов, новых талантов. Да и репертуар Большого теперь такой узкий, там и петь-то нечего. В целом большая конкуренция, а мест в Москве мало, репертуар узкий, постановки редки. Да и критерии приема, скажем так, не всегда понятны.

— **А как Вы оцениваете поступающую в консерваторию молодежь? Голоса есть?**

— Да! Есть очень хорошие — не иссякла земля русская. Очень хорошие есть ребята — прекрасные голоса, и музыкальные, и хваткие, учат быстро, грамотные, многие приходят с хорошей музыкальной подготовкой, уже со сложным репертуаром.

— **Вы ходите сегодня в оперу? Что можете сказать о московской музыкальной жизни?**

— Да, хожу. Но порой покидаю спектакль совершенно расстроенная. Постановки современные просто возмущают.

— **Вы видели «Онегина» в Большом? Солидарны с позицией Вишневской?**

— Да, пришлось. Пригласила моя подруга Эмма Саркисян, она пела Филиппьевну. Я убежала после Ларинского бала — это невозможное издевательство. Абсолютное безобразие. Настоящая профанация Чайковского и Пушкина. Мне в этом плане очень импонирует позиция знаменитой Иleanы Котрубас. Я познакомилась с ней, когда работала в жюри юношеского конкурса Елены Образцовой в Петербурге. Мы сдружились и встречались позже в Австрии — я преподаю в американской летней школе в Граце, а Котрубас живет в Вене. Она подарила мне свою книгу под названием «Правда об опере». Там она очень жестко пишет о гибели оперы, о той болезни режиссерского экстремизма, что охватила европейские театры. В частности, она там пишет и о своем печальном опыте, когда она пела «Травиату» в 1986 году в Цюрихе. Когда она приступила к репетиционному процессу, то поняла, что попала в совершенно безумную постановку. Попытка разорвать контракт была безуспешной, поскольку неустойка была астрономической. После первого акта Котрубас вышла на авансцену и сказала публике:

«Я прошу вас знать, что я к этому безобразию не имею никакого отношения». Это настоящий шаг, смелый шаг. Этот контракт все равно был с ней расторгнут, и после этого она в течение шести лет не пела в Вене, была там персоной нон грата, поскольку постановщик этого балагана как раз перебрался из Цюрихской оперы в Венскую. Она чрезвычайно остро и прямо ставит все эти вопросы в своей книге. А это настоящее мужество — ведь последствия могут быть очень существенными.

— Все-таки что-то из современных спектаклей понравилось? Или в основном негативные эмоции?

— Мне понравилась «Сельская честь» в «Новой опере». Очень серьезный спектакль и очень хорошо поставлен. Но это, скорее, исключение. «Травиата» в «Новой опере», например, меня, конечно, шокировала.

— Вы часто приглашаетесь на международные конкурсы?

— Только что я вернулась из Китая, была членом жюри 4-го международного конкурса в Нингбо, это под Шанхаем. Очень серьезный уровень. Моя ученица, студентка 3-го курса Елена Гусева получила четвертую премию. Талантливая девочка, заявка у нее очень серьезная. В Петербурге не раз была членом жюри — у Ирины Богачевой, у Образцовой на их конкурсах. В других российских конкурсах участвовала, также в Прибалтике.

— Вы слышали Юлию Лежневу, последнее открытие Образцовой?

— Замечательная девочка, просто замечательная! Настоящий талант! Она пела просто потрясающе. Да еще в таком юном возрасте — фантастика! И вообще мне очень понравилось у Образцовой — чистый конкурс, без возни. Елена Васильевна очень принципиальна. И уровень жюри высокий — и Котрубас, и Петер Дворский, другие знаменитости. Также я хочу отметить высочайший уровень и открытое, честное судейство (безо всяких баллов, прямое обсуждение лицом к лицу) на конкурсах Ирины Богачевой.

— Вы — президент Моцартовского общества. Чем живет оно сейчас?

— Оно существует уже более 15 лет, создавалось с целью организации концертов, помохи молодым. Первоначально мы были очень активны: два-три раза в месяц концерты в библиотеках, музеях. Материально помогали молодежи, находили спонсоров для этого, платили стипендии. Сейчас мы уже не так интенсивны, но вот в апреле в Доме Шаляпина будет большая вокально-инструментальная программа. Благодаря обществу в России впервые появились письма Моцарта — мы все их перевели на русский язык. Общество объединяет самых разных людей, не только музыкантов. Мы входим в международное сообщество «Моцартеум», нас всегда приглашают на неделю Моцарта в январе в Зальцбург. Президент австрийского моцартовского общества господин Геймакер приезжал сюда, слышал здесь Любу Петрову и пригласил ее принять участие в концерте в Зальцбурге.

— Моцарт — любовь на всю жизнь? Вы много пели Моцарта?

— Да, немало. Фьордиджи, Сюзанна, Церлина, Виоланта, Серпетта — кажется, никого не забыла. Разумеется, камерную музыку. В России поют Моцарта, увы, немного. Богатейшее музыкальное наследие, и у нас оно не востребовано, что, конечно, очень жалко. Пожалуй, только в Театре

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru