

# Каждый день брать новую вершину

только слухового, но и зрительного контроля.

Но что хорошо в человеке — так это его непохожесть на других. Конечно, есть определенные вокальные и чисто психологические каноны и законы, так же как, скажем, у каждого человека есть диафрагма, грудная клетка, у всех есть ротовая полость, нос... И в то же время у всех людей все это немного разное. А главное — интеллект разный. Тот, кто хорошо понимает или хорошо "обезьянничает" (при том, что педагог хорошо показывает), тот быстро растет. А тот, кто невосприимчив, какой бы у него ни был шикарный голос, через некоторое время этот голос потеряет.

Мне кажется, что все время нужно что-то приобретать. Нельзя взять какую-то высоту и остановиться на ней — неизбежно скатиться вниз. Конечно, природа есть природа — она берет свое, просто организм устает. И что-то уже не можешь делать так просто, как делал раньше. Что-то неизбежно уходит. Но школа, техника, полученные от педагога и постоянно совершенствуемые позже, ведь остаются!

**"МО":** Хорошо, если в консерватории педагог постоянно занимается с учеником. Но большую часть времени даже начинающий певец проводит с концертмейстером... Какова, на ваш взгляд, роль концертмейстера?

— Он обязан помогать певцу — что-то подсказывать в чисто музыкальном, ритмическом плане. Мне кажется, что концертмейстер в консерватории должен повторять и некоторые вещи, которые говорит педагог. Но бывает, что концертмейстер сбивает с толку — и в консерватории, и в театре. Это происходит тогда, когда он начинает вмешиваться в вопросы певческой техники — стремится "стабить голос", учить дыханию... Но мне везло с концертмейстерами — и в преподавательской, и в артистической деятельности.

**"МО":** В начале своей сорокалетней карьеры Вы пели с Лемешевым, Петровым. Сейчас — с молодыми А. Абдразаковым, Н. Давыдовым и многими другими. Как председатель жюри конкурсов Глинка и Чайковского Вы имели возможность наблюдать за развитием вокального искусства в России. Как развивалась за эти годы русская вокальная школа?

— Я все-таки верю, что наша школа сейчас вышла на первый план в мире. И когда говорят: "Раньше хорошо у нас пели, а теперь плохо", я всегда протестую. Все наоборот.

Конечно, если судить по тому, что сейчас творится в Большом театре, петь стали хуже. Но ведь у нас в стране есть много других театров! И там есть звезды настоящего мирового уровня. И эти звезды, между прочим, впервые заявляют о себе на наших вокальных конкурсах имени Глинки. Быть может, это нескромно, но я считаю, что развитию русской вокальной школы в первую очередь способствовали глинкавские конкурсы, и лишь во вторую очередь — стажировки певцов в Италии (а они начались после моих выступлений в Италии: когда итальянцы увидели, как я работаю на репетициях, вопрос о стажировках, которым долго до этого безрезультатно занимались наши организации, был сразу решен. Наш посол в Италии потом благодарил меня).

Чем полезны конкурсы? На них молодые исполнители, педагоги, концертмейстеры могут проверить, действительно ли хорошо то, что они делают. Кроме того, конкурсы задают некие высокие критерии. Ведь бывает и так, что в какой-нибудь консерватории есть педагог, который "давит" на кафедру — и на экзаменах даже не самые лучшие его ученики получают отличные оценки. А конкурс как раз и выявляет, чего на самом деле кто стоит. У нас большое и независимое жюри. И если кто-то пытается "протащить" своего ученика, мы ему дипломатично говорим: "Хорошо, дадим премию этому участнику, но тогда мы потеряем того, который лучше". Обычно мы приходим к единому мнению. Самой лучшей оценкой работы жюри для меня становится то, что публика воспринимает распределение премий "на ура", а потом слушатели подходят и благодарят за то, что все сделано правильно.

У нас была налаженная система конкурсов — республиканских, всесоюзных, международных. Не дай Бог, если мы потеряем эти конкурсы, которые дали так много российской вокальной школе, вывели ее на такой уровень, что в любом оперном театре мира вы сейчас найдете хотя бы одного нашего солиста.

**"МО":** В последнее время много спорят о том, какая организационно-правовая модель больше всего подходит для российских театров. Вы, может быть, как никто другой из певцов России, имеете возможность сравнивать функционирование зарубежных и отечественных оперных театров. Какая модель была бы оптимальной в нынешних условиях?

— Я много думала в свое время над этим, сравнивала, как работают в зарубежных театрах и в наших. Я уверена, что по-старому работать невозможно. И контрактная система, конечно же, необходима. Вопрос только в том, какая и для кого.

Как и во всех оперных театрах мира, контракты должны заключаться с руководителями — директорами, дирижерами, режиссерами, балетмейстерами и группой ведущих

солистов, которые очень много гастролируют. Если бы такая система была введена у нас раньше, мы не потеряли бы многих наших певцов. Можно было бы заключать контракт и на одно выступление в год. Договориться, что раз в год певец приезжает в театр на месяц, репетирует, поет три, два, один спектакль — и дальше он свободен, поет по всему миру до следующего приезда сюда. Но он знает, что в его расписании есть выступления в России, что у него здесь есть свои спектакли, и своя публика. Именно так жили в 60—70-х годах выдающиеся болгарские певцы Н. Гяуров, Г. Димитрова, гастролировавшие по всему миру, но раз в год обязательно месяц или два выступавшие в Софийском театре.

Контрактная система заставляет и самого певца вести себя иначе, чем в случае, когда он поет "за зарплату": "контрактник" заинтересован в том, чтобы не болеть, не пропускать свои спектакли, не уступать никому свою партию.

То же самое и с постановщиками. Дирижер и режиссер, сделавшие спектакль, должны следить за ним, "подтягивать" его время от времени, сами вводят новых солистов... Кстати, это совсем не значит, что дирижер-постановщик должен все время сам дирижировать этим спектаклем. Но возвращаясь к работе над ним он будет по контракту обязан. Поработав во многих оперных театрах мира, я знаю, что они живут именно так.

Если будет введена контрактная система, то, безусловно, должна возрасти роль директора. Он разговаривает, скажем, со многими дирижерами, предлагает список спектаклей, которыми они могли бы проработать. Они дают ему свои свободные дни, — когда каждый может осуществить свою постановку, дают список опер, которыми они хотели бы проработать. И если директор и дирижер находят общий язык — подписывается контракт.

Конечно, такая работа трудна. Нужно знать расписание работы театра на несколько лет вперед, нужно знать, на какие деньги ты сможешь рассчитывать, нужно, в конце кон-

вать тем-то, я хочу поставить то-то, я хочу спеть такую партию... А захочет ли публика тебя слушать? Мы много говорим о народе, но никогда не спрашиваем его мнения. А вот тут-то мог бы пригодиться западный опыт: там при каждом театре существует некий "Клуб друзей оперы". В него входят и слушатели, и спонсоры, и официальные лица, и музыканты. И этот "голос публики и музыкантов" говорит: "Мы хотели бы, чтобы в нашем театре шла такая-то опера, чтобы ею дирижировал такой-то дирижер, а солировали такие-то певцы". Этот клуб не может театру ничего приказывать, но руководители обычно прислушиваются к его советам. Меня, например, пригласили в Ливорно на роль Сантуцци по рекомендации "Друзей оперы". Надо видеть, как члены клуба переживают за своих "протекже", и как они потом гордятся, если рекомендованный ими артист имеет успех!

Другая сторона контрактной системы — вопрос с жильем. Я считаю, что должны быть ведомственные квартиры. А еще лучше, если город построит резиденции для приглашаемых в театр певцов. Таких резиденций за границей очень много. Я помню, когда ставили в Париже "Бориса Годунова", я жила в маленькой двухкомнатной квартире — очень уютной. И многие солисты жили в таких квартирах. Им выплачивается оговоренная в контракте сумма, и они сами платят за свое проживание. Такая система, мне кажется, очень удобна и подходит как для наших столичных театров, так и для провинциальных. Пригласили тебя, дали такую "резиденцию" — и ты живешь, пока действует твой контракт. Закончился контракт — уезжаешь из этого города, из этой квартиры и ищешь другой контракт, зная, что жильем ты будешь обеспечен. А если с тобой заключается долгосрочный контракт, или ты захотел работать за зарплату, то можно уже думать и о постоянной квартире. Все певцы мира так живут — где-то в одном городе у них есть своя квартира; приезжая в другие города, они живут в городских

и у директора оперного театра Башкортостана Радика Гареева. К сожалению, таких руководителей у нас пока мало... И вдвойне обидно, когда их не ценят: недавно Р. Гареев вынужден был уйти из театра по причинам, не имеющим отношения к музыке.

**"МО":** Вы очень много ездите по российским городам, знаете жизнь и столичных, и провинциальных театров, их возможности. Каков, на Ваш взгляд, оптимальный репертуар оперного театра, и какой должна быть репертуарная политика?

— У нас все театры разные — и в творческом плане, и по финансовым возможностям. Так что одного рецепта для всех быть не может. Но я думаю, что репертуарная политика хороша, когда в афише представлены самые важные составляющие. Если это российский театр, то в его репертуаре должны быть русские классические оперы. Национальные театры (то есть театры республик), конечно же, должны иметь в афише оперы своих композиторов. Обязательно должна быть представлена итальянская музыка — она красива, любима публикой и очень полезна для певцов. Весь мир живет итальянской музыкой.

Нужно ставить что-то из французских произведений. Необходимы и современные оперы. Но надо соблюдать определенный баланс. Я считаю, что современных постановок не должно быть очень много, потому что в них певцы часто выступают в роли "подопытных кроликов", а это опасно для голоса. Между прочим, очень мобилизует певцов, оркестр исполнение кантат, ораторий, симфонических произведений, опер в концертном варианте.

Формирование репертуара театра — процесс очень сложный. А дирижеры и режиссеры часто никого не слушают, когда хотят поставить какое-то произведение. Они его открыли для себя и хотят обязательно, чтобы все узнали об их интерпретации. А надо бы наоборот: чтобы сделать интересное и полезное для публики и для роста труппы. У нас ведь часто стремятся сделать нечто, чего никогда еще не было, что-то "невиданное". Вот в свое время поставили "Дон Карлоса" в такой редакции, которая нигде в мире не идет. Я помню, в каком ужасе был Н. Гяуров, когда приехал к нам петь в этой опере! Или — переименование не только текстов опер, но и самой идеи. Никто и не подумал о том, как же наши певцы потом будут гастролировать, или как в наших спектаклях будут выступать зарубежные артисты — ведь совсем другой смысл у оперы получается... К сожалению, и сейчас есть примеры "перекройки" авторского текста. А если мы так относимся к своим и чужим шедеврам, то так же начинают относиться к нашему оперному наследию в других странах. Обидно за свою страну, когда к ее культуре подходят без должного уважения. В пору создавать музыкальную "экологическую инспекцию", которая защищала бы подлинность музыки и текста, написанных авторами.

**"МО":** Сейчас российские театры стараются ставить оперы на языке оригинала. Как Вы относитесь к этой тенденции?

— Я считаю, что только так и надо ставить. Подлинное звучание языка очень полезно и исполнителям — пение на итальянском, французском языках им дает очень много. Правда, следует подумать и о публике — во многих театрах мира есть аппаратура для "бегущей строки", которая дает перевод текста. Надо бы и нам приобрести такую технику.

Когда я собиралась выступать в Италии по приглашению Марио дель Монако (а я была первой советской певицей, выступавшей в итальянском оперном театре), в то время у нас никто не пел на иностранных языках. И я себя все время убеждала: ну как же, ведь и Шаляпин пел по-итальянски, и Нежданова. Поэтому я целый год учила текст, вживалась в него. И потом решила спеть Кармен по-итальянски Мелик-Пашаеву. Он прослушал и сказал: "К сожалению, у Вас по-итальянски лучше получается, чем по-русски..."

Пока я учила Кармен, я поняла, почему итальянцы так хорошо поют. У них очень вокальный язык, очень много вокальных гласных, так что им и "спотыкаться" не обо что. Именно потому, что сама фонетика языка очень вокальна, никаких проблем с артикуляцией не возникает. У нас же смешаны "о" и "а", "е" и "и". Мы ведь никогда не говорим "здравствуйте" — а произносим "здрассте"... У них все как пишется, так и произносится. Вот это здорово. У всех народов есть связь вокальной школы с фонетикой языка — например, французский, где все произносится несколько в нос, очень хорошо для миниатюр: есть в нем некий "шарм". А вот в России, как мне кажется, связь с фонетикой языка более опосредована. Быть может, поэтому мы так открыты миру и так легко впитываем лучшее из всех вокальных школ...



цов, составить такой план, чтобы "совпали" свободные дни, недели, месяцы дирижера, режиссера и солистов, которые хотят вместе работать над каким-то спектаклем. Но, с другой стороны, все это не так уж и страшно. Если вы посылаете запрос за два года, то вы можете пригласить практически любого музыканта — и Паваротти, и Доминго... Единственная сложность — в деньгах. Тем, кто работает по контракту, конечно, нужно платить совершенно другие суммы, чем тем, кто работает в театре за зарплату. Контрактники должны получать очень много, что и верно — идут все-таки на певца и на дирижера. Поэтому надо очень точно распределять финансы: например, в этом году ты можешь пригласить пять замечательных певцов и двух-трех дирижеров — на большее у тебя просто нет денег. И вот тут должен быть определенный список — "очередности", что-ли — кого пригласить в первую очередь, кого — во вторую. Кроме того, должен быть и второй список: вдруг что-либо случится и кто-то не сможет приехать? Его нужно будет кем-то оперативно заменить.

Пока же и режиссер, и дирижер, и певец думают только о себе: я хочу проработать

"резиденциях". У нас же ведущие молодые солисты Большого театра по пять-десять лет живут в общежитии. А ведь на них — весь репертуар! Я давно собиралась поговорить с мэром Москвы Лужковым...

**"МО":** Судя по Вашему ответу на предыдущий вопрос, главным лицом в театре должен быть директор?

— Здесь ведь есть две проблемы: кто главный в театре и кто главный в спектакле. В оперном спектакле главным должен быть, конечно, дирижер, музыкальный руководитель постановки. Идеальный вариант — полный контакт и взаимопонимание дирижера и режиссера. Но у нас это редко случается. Если будет доминировать режиссер, то получится не опера, а нечто половинчатое. Если же дирижер — хороший дирижер, то даже при слабой режиссуре вы все равно получите удовольствие.

Что же касается театра в целом, то, как мне кажется, главным в нем должен быть хороший организатор. Почему у В. Гергиева все получается? Потому что у него есть как раз это качество. Соединение музыкального таланта с организаторскими способностями есть

Беседу вели  
Андрей УСТИНОВ и Александр ВЛАСОВ  
Фотографии Александра Ратникова