

“Отелло” я выгрызал у Покровского девять лет, вцепившись в него, как бульдог”

Владимир Атлантов — Газете

Приезд в Санкт-Петербург после двадцати пяти лет отсутствия в России Владимира Атлантова, блистательного тенора эпохи, кумира советской публики и одного из лучших исполнителей партий Хозе и Германа, вызвал законный ажиотаж. Консерваторская аудитория — знаменитый конференц-зал на втором этаже, известный под кодовым названием «девятый класс», — была переполнена: здесь проходил мастер-класс выдающегося тенора. **С Владимиром Атлантовым встретилась Голяра Садых-заде.**

Вы уехали на Запад около пятнадцати лет назад во всем блеске славы и публичного признания, из Большого театра, на сцене которого пели более двадцати лет. Как складывалась ваша карьера далее?

Уточню: я уехал 30 августа 1988 года, в Вену, по приглашению моего австрийского импресарио, с которым я работал начиная с 1970 года. Сразу поступили предложения, поначалу — из Венской оперы. В Вене я пел много и часто: спел Пинкертон, Альфреда, Луиджи в «Плаще» Пуччини, Самозванца, Отелло, Канио, Самсона, Дона Карлоса — всего и не упомню. Практически я пел весь классический теноровый репертуар.

А Вагнера?

Никогда. Хотя многие дирижеры и режиссеры, с кем мне доводилось работать, страстно желали этого. Я спел Вагнера только однажды и то в Большом театре: дуэт из «Лоэнгрина» вместе с Галиной Вишневской.

Почему вы осели именно в Вене?

Так сложилось, что первые свои контракты я заключил с Венским оперным театром. Уже потом стал ездить и в соседние страны — Германию, Францию, Англию, Италию, Испанию. Гастролей было много, но удобнее всего при такой работе жить в Вене. Как-никак «сердце Европы», самый центр ее — из Вены до любого европейского города рукой подать. Кроме того, Вена — красивейший город мира, с чудесной атмосферой, с музыкальными традициями. Притом абсолютно безопасный: можно гулять днем и ночью совершенно спокойно. Со временем я стал ездить и в Новый Свет. Но тем не менее ежегодно пел в Венской опере не менее пятнадцати спектаклей.

Сколько раз в году приходилось выходить на сцену?

Предложений было так много, что, если б я принимал все, пришлось бы петь 200 дней в году. Но это, конечно, нереально и безрассудно. Приходилось выбирать, я старался беречь голос и не петь более шестидесяти-шестидесяти пяти спектаклей за сезон. Но и меньше выступать не мог: нужно было зарабатывать деньги, думать о будущем. Я ведь жил на гонорары, и государственная пенсия мне не полагалась. Конечно, на Западе гонорары куда выше здешних — но и выкладываться там приходилось отчаянно.

Однако существуют накопительные пенсионные вклады.

А кто из нас, советских, знал тогда об этом, приехав в чужую страну? Это сейчас, прожив в Австрии много лет, я начинаю разбираться в таких вещах. А тогда был в полном неведении относительно социального обеспечения и собственных возможностей.

Вы покинули сцену пять лет назад довольно неожиданно, закончили карьеру в расцвете сил. Почему?

Да, мой уход стал трагедией для импресарио: рушились контракты, договоры, планы на несколько лет вперед. Но я не жалею, так как очень нуждался в отдыхе. Честно говоря, я устал от рампы, от постоянного присутствия каких-то людей рядом со мной, которые всегда окружают более-менее заметную личность. Мне надоели гостиницы, бесконечные переезды, жизнь то на колесах, то на крыльях самолета. Теперь я с наслаждением бываю дома, гуляю, увлекаюсь охотой — словом, погружен в частную жизнь. В Вене у меня квартира; был дом, но я его продал. Бывало, приезжая на гастроли, я даже не выходил в город, не видел достопримечательностей. Потому что волновался очень перед выступлением. И простудиться боялся: не дай бог съедет голос и «полетят» спектакли... Я не мог позволить себе рисковать, не имел права болеть — это означало потерю гонораров, срыв спектаклей, неустойки. Зато теперь с удовольствием путешествую, заново открывая для себя места, где бывал.

Не возникало желания преподавать?

Нет, хотя ко мне часто обращаются с просьбами о частных уроках.

Вы не приезжали в Россию четверть века — почему? Ведь граница для уехавших соотечественников давно открыта... Я вел настолько напряженную жизнь, график выступлений был таким плотным, что не мог выкроить даже неделю для поездки. Кроме того, каждый приезд в Россию, особенно в Питер, чреват заболеванием — для певца резкая смена климата порой губительна. В Вене климат гораздо мягче, и, внезапно сменив его на питерскую сытость и сырость или морозы, я бы заработал бронхит или трахеит и вы был из формы на месяц. Для меня это было бы катастрофично.

Правда, в XVIII—XIX веках в Петербурге контролировали итальянские певцы. Но они приезжали минимум на год и работали весь сезон. У них было время для акклиматизации. Притом жили они всегда на последних этажах гостиниц — там было теплее. Вышли на улицу в самых крайних случаях, прыгали в карету и ехали в театр или на концерт.

Вы покинули Большой театр в зените славы. Какие причины заставили вас сделать это?

В основном внутренние, духовные. Да, публика была снисходительна ко мне, и неизменные симпатии зрителей я помню, цену



Владимир Атлантов: «Мне довелось петь с Милашкиной, Вишневской, Образцовой, Архиповой, Нестеренко... Такой мощной командой не располагал ни один самый лучший театр мира»

Фотограф: Михаил Разуваев

и буду ценить до конца жизни. Но было и другое. Уже тогда, в середине восьмидесятых, я предвидел, предчувствовал положение, в котором сейчас оказался Большой театр. Когда же я стал всерьез заговаривать об этом, то понял, что не нахожу отклика ни в коллективе, ни в кабинетах Министерства культуры. Я понял, что нахожусь не в том времени и разговариваю не с теми людьми. Мои предложения оказались преждевременны. Один я сделать ничего не мог — тогда все организационные да и творческие вопросы решались «наверху». И назначения тоже спускались оттуда.

«Мы многое могли — я же знаю, когда нас «выкатывали» за границу, вся заграница просто на ушах стояла. И за все это время я спел из моего репертуара только в «Тоске» — и то только потому, что Вишневская буквально заставила Покровского поставить «Тоску» для нее»

Так же как и сейчас, поверьте. Но вы работали в театре во времена Покровского — как складывались ваши отношения до того, как Покровского убрали? Покровского никто не убирал. Так же как и меня. Покровский ушел сам. И я ушел сам. Но из-за чего ушел Покровский? Из-за того, что его лишили приставки «главный», — он стал просто «режиссером театра». Но его же никто не лишил права быть режиссером, никто ему не запрещал — нет,

ты этого не ставь! Только из-за того, что министерство лишило его привилегии руководить театром, он и ушел. Но позволять, ни в одном оперном театре мира нет штатной единицы «главный режиссер». Ни в «Скала», ни в «Метрополитен», ни в Сан-Франциско. Везде принята система гонораров и контрактов. Та самая система, которую я хотел ввести в театре еще в 1985—86 годах.

Кроме того, я открыто не был согласен с назначением Лазарева на должность художественного руководителя театра, потому что считал, что ни его человеческие, ни творческие качества не соответствуют этому высокому посту. После Светланова мне трудно было воспринимать на этом месте Лазарева. Светланов — да, это была личность, это был масштаб, достойный художественного руководителя Большого театра. А уж то, что сейчас творится в Большом, — уму непостижимо. А я это предвидел и предсказывал еще двадцать лет назад. Тогда я предлагал ввести новую структуру управления, достаточно четкую, позволяющую изменить сам механизм существования певцов внутри Большого театра. Это же так логично: если человек поет хорошо — ему поднимают оклад, если плохо — снижают. Нужно было уже тогда вводить гибкую ценовую политику. Я предлагал попробовать: когда поет Атлантов, продавай билеты не по три рубля, а по десять, посмотрите — а может, люди пойдут?

Сейчас в Большом как раз двигаются к более дифференцированному принципу оплаты творческого труда... Да, но сейчас на дворе 2002 год. Я же предлагал ввести новую систему еще в 1985-м.

Но в советские времена существовали нормы КЗОТ и понижать безголосым певцам зарплату было незаконно и невозможно. Да и менталитет был иным. Никогда нельзя откладывать полезные нововведения потому, что театр не готов их принять. Из-за того, что мои предложения не поддерживали тогда, нынешний исполнительский и художественный уровень Большого театра низок как никогда. Я пы-

тался продвигать свои проекты в Министерстве культуры, беседовал с министром — не помню его фамилии, он пришел после Демичева и продержался всего полгода. Именно он постарался, чтобы я ушел из Большого театра, заявив, что существование Атлантова в труппе породит вечные конфликты. Ясно же было, что я и дальше буду пытаться внедрять в театре свои идеи. Я знал, что театр будет сопротивляться. Театр не хотел ничего менять, хотел жить, как жил всегда: отслужил певец пять лет — пожалуйста ему заслуженного артиста. Отслужил еще — пора выдвигать на народного. А уж если добился звездочки — извольте, и оклад автоматически повышали. Поет или нет при этом народный артист — никого не волновало.

Поверьте, я говорю об этом, потому что мне не безразлична судьба театра. Большой театр мне дорог, я отдал ему огромный кусок

«Осознав эту властную силу — теноровый тембр воплощает, в сущности, зов пола, — я попытался овладеть ею, насытить эротизмом свой голос, где-то даже подражал дель Монако»

жизни — с 1967 по 1988 год, я в нем осуществился как певец. Мне довелось петь с такими замечательными певцами, как Милашкина, Вишневская, Образцова, Архипова, Нестеренко, Мазурок... Такой мощной командой не располагал ни один самый лучший театр мира. Правда, у нас не ставилось ничего...

Как же так? Именно в эти годы Покровский ставил «Семена Котко», «Игрока», «Мертвые души»!

Так на кого он ставил-то? На Атлантова? Нет. На Атлантова он ничего не поставил. Он поставил «Отелло», которого я выгрызал у него девять лет, вцепившись в него, как бульдог. И поставил-то спустя девять лет после того, как я впервые спел Отелло в концертном исполнении, со Светлановым. Располагая такими голосами — а мы были тогда молоды, полны сил, желания работать, — было преступлением не использовать наш потенциал. Мы многое могли — я же знаю, когда нас «выкатывали» за границу, вся заграница просто на ушах стояла. И за все это время я спел из моего репертуара только в «Тоске» — и то только потому, что Вишневская буквально заставила Покровского поставить «Тоску» для нее. И это называется нормальным отношением режиссера к певцам?

Да, мы несли на себе повседневный репертуар: поешь в старых спектаклях — и слава богу. Но чтобы поставить спектакль специально на певца, обыграть его возможности — такого не было, нет. Я так и не спел в «Шенье»! Я не спел в «Турандот» — и это уже не возместить никогда.

Не думаю, что нынешнее время проще. Я не жалею, мне посчастливилось петь с выдающимися певцами. Именно потому, что они были рядом со мной во время моего становления, я так вырос в творческом плане...

Как случилось, что вы не связали свою карьеру с Мариинским театром? Ведь вы родились и учились в Ленинграде? Раньше судьба артиста решалась приказом. Вышел приказ Министерства культуры послать меня в Москву, и обсуждению это решение не подлежало.

Но родился я в Ленинграде, здесь пережил блокаду. Потом учился в хоровом училище при капелле, поступил в консерваторию. У меня было два педагога по вокалу: Тихонов и Болотина.

Не было ли у вас в молодости метаний, когда определялись вокальные данные, характеристики голоса?

Еще какие! Не метания, а такие страдания, со слезами — ужас! Я приходил домой после урока и рыдал: ничего не получалось. Но потом попытался взять себя в руки, сказал себе: Володя, надо что-то менять, подумать о будущем. Начал вникать в суть моих вокальных проблем, сравнивать свое пение со звучанием великих голосов, слушал их в записи. Эталоном, на мой взгляд, был и остается Карузо — по-моему, его до сих пор никто не превзошел. Он свободно владел таким огромным диапазоном, что легко брал и самые высокие ноты. А в нижнем регистре его голос звучал почти как баритон. В знаменитой записи его с Тито Гоби в нижнем регистре и не различить было, где поет Гоби, а где Карузо. В наше время, думаю, к совершенству близок Пласидо Доминго — я не нахожу в его голосе и манере пения никакого изъяна.

Когда вы почувствовали себя профессиональным оперным певцом?

Трудно сказать. На третьем курсе консерватории меня приняли стажером в Мариинский театр, а на четвертом выгнали оттуда. На пятом Мариинский затребовал меня обратно, по распределению. Потом пошли вокальные конкурсы, на которых мне удавалось занимать первые места. На меня обратили внимание в министерстве, и Екатерина Алексеевна Фурцева решила, что я должен петь в Большом. Я отказывался, но тщетно: меня просто перевели приказом, и все.

В шестидесятые быть принятым в Большой означало для певца вершину карьеры и предел мечтаний. Быть солистом Большого значило попасть в непосредственную близость к власти, а это награды, квартира в Москве, зарубежные гастроли...

Но я любил и люблю Питер, переезд дался мне тяжело.

Вы приехали в Питер по приглашению вашего старинного друга и одноклассника Якова Дубравина для участия в гала-концерте. Что будете петь?

Монолог Отелло. И может быть, вторую арию Канио из «Паяцев». Если буду хорошо себя чувствовать: темпераментные перепады в Питере резкие, и меня, кажется, прохватило.

Но у вас ведь была неделя на акклиматизацию: вы приехали как раз к открытию филармонического сезона, побывали на концерте Темirkanова...

О, мы с Юрой старинные и добрые друзья. Нам приходилось и выступать вместе: давно это было, в Болгарии; я там пел Хозе, а он дирижировал. Он сказочный музыкант, что и говорить. И с Гергиевым мы в прекрасных отношениях; с ним я пел спектакль в Сан-Франциско. И между прочим, когда я ушел из Большого театра, первым человеком, который мне позвонил и пригласил в свой театр, был Валера. А вторым — грузинский дирижер Джансуг Кахидзе, из Тбилиси.

Ваше амплуа — драматический тенор, но в вашем исполнении всегда прорывался щемящий лиризм. Как вам удавалось достигать такой силы воздействия? Теноровый тембр чрезвычайно эротичен. И чем больше эротизма в голосе, тем больше он воздействует на публику, особенно на женщин. Я заметил это еще в молодости, когда слушал записи с дель Монако. Слушал и думал: если меня так пробирает, что должны чувствовать женщины? Это ведь показательно, что на похороны дель Монако пришли десять тысяч женщин. Осознав эту властную силу — теноровый тембр воплощает, в сущности, зов пола, — я попытался овладеть ею, насытить эротизмом свой голос, где-то даже подражал дель Монако. И судя по тому, какими аллодисментами награждала меня публика, добился определенных успехов.