

Как беспретерделен человек!...

Наш собеседник — Иван Семенович КОЗЛОВСКИЙ

Так уж случилось, что первая же встреча с Козловским сразу и бесспорно отняла все надежды «сотворить» и передать другим целостный и исчерпывающий образ этого удивительного человека.

Буквально ошеломила необъятность его натуры: как фантастически много отдало сцене, но сколько еще скрыто «за кулисами», да так глубоко, что и, сидя напротив, не разгадаешь. Только постоянно чувствуешь на себе мудрый и пронзительно печальный взгляд. И осознаешь обреченно: все, что ляжет на бумагу, все, что не голос Ивана Семеновича, — все будет «суетно и ложно».

Не знаю, что за дух противоречия в меня тогда вселился, но не хотелось говорить об опере. О чем угодно, только не о ней. Как можно желать невозможного! Ведь именно через оперу, через музыку Козловский видит и чувствует весь мир.

— Я был на всех спектаклях Ла Скала в Большом театре и получил огромную радость. Все было удивительно живо: один и тот же артист каждый вечер звучал по-новому.

Сидел я рядом с Карло Мария Бадини, директором миланской оперы. И первый, кто начал кричать: «Френи!», потом: «Браво! Браво!» — был он. Он кричал так громко и так восторженно. Вы улыбаетесь? — Это хорошо. Вы невольно задаете себе вопрос: а у нас так бывает?

Недавно слушал оперу «Пена дней» Э. Денисова в постановке Пермского театра. Пришел со спектакля. Остался один... Думал: это я бы сделал так, это иначе...

Как хотел бы я иметь свой театр!..

Что может поведать миру художник, в котором так неожиданно и гармонично сочетаются религиозность и открытость всему новому, неизведанному, благородство духа и его непокорность, готовность отдавать и невозможность признать себя нуждающимся в помощи? Что может рассказать человек, в памяти которого бездна событий, океан людских судеб?

— Диким может показаться, но моей мечтой было с помощью современной техники одному спеть Пролог к «Фаусту» — и Мефистофеля, и Фауста, потому что тут выражена философия душевной раздвоенности одного человека. Раздвоенность — вечная проблема бытия. Вот и сейчас я не могу в себе примирить два начала: уважение к памяти людей и правду в их оценке. Я не могу найти слов, чтобы сказать правду и не обидеть. В своей жизни я встречал мало людей, которым это удавалось.

Каждый день что-то случается, что отзывается болью... Классическая музыка звучит, как и звучала раньше. Но как мало людей знают об этом, чувствуют потребность в прекрасном.

Самое высшее мерило человека, его камертон — это искусство. Но даже в музыке существует два камертона: один — «До», а другой — «Ля». Это имеет громадное значение для гармонии, для сочетания звуков. Также и у людей есть, условно говоря, те, которые избирают один камертон: как насытить себя. Не только живот свой, но и тщеславие, и все пороки, малые и большие. И никто при этом не хочет быть ничем, кроме цветка благоуханного, к которому все тянутся. В искусстве это все ошутимее, острее.

— Сегодня многое из прошедшего воспринимается в ином свете. И случается, что люди перестают верить не только окружающим, но и самим себе. Вот, например, что приходится слышать о крупнейших музыкантах недавнего прошлого: «Время было такое. Никто не был героем для миллионов — его и создавали. Делали искусственно». Можно ли искусственно создать голос, любимый всеми? А кто «делал» для миллионов и вечности Чайковского, Обухова? Почему у нас не может быть личности, увлекающей многих, если в искусстве так было всегда?

— Быть служителем искусства... Каждый понимает это по-своему. Балетный мир начинает свою профессиональную жизнь с семи лет. Двадцать лет прослужили — и на пенсию. Но мы ведь помним Гельцера в «Эсмеральде» на сцене Большого театра, когда ее возраст уже значительно превышал пенсионный. Но те, кто сидел в зале, испытывали высочайшее потрясение. По выражению самой Екатерины Васильевны, искусство паспорта не имеет.

Милости бог и природа, открывающие для труженика в искусстве такие порывы и такие видения. Только труд подводит к черте познания, которое, быть может, является главным в жизни человека. Надо пройти суровый путь, чтобы увидеть невидимое, чтобы услышать неслышимое — божественный звук...

Проходит время, и то, о чем ты мечтал, как бы заново открывается и претворяется в жизнь другими людьми. И ты невольно упрекаешь себя в том, что не успел, не был достаточно настойчивым, чтобы убедить других в своей правоте. Сегодня на оперной сцене воплощаются принципы, над которыми смеялись в тридцатые годы. Получилось, что я как артист интуитивно ощущал, что законно в опере, что ей нужно, а что нет.

«Опера, по моему глубокому убеждению, должна начинаться с момента, когда композитор прежде всего и раньше всего нашел тему, мелодию, выражающую характер героя, и точно определил, какой голос ее может и должен петь».

У композиторов и драматургов громадный выбор сюжетов. И не только в современной, но и в классической литературе есть произведения, звучание которых призывает к созданию опер. Я мечтаю увидеть на оперной сцене такие, например, произведения, как «Слепой музыкант» В. Короленко, почти все романы Стендаля, «Певцы» и «Вешние воды» Тургенева, многие рассказы Чехова. Ведь не напрасно Рахманинов писал музыку на чеховскую прозу. Опере необходимы и фантастические иллюзорные сюжеты — в них тоже можно говорить о современности.

Некоторые композиторы жалуются на то, что писатели не пишут оперных либретто. Но нельзя думать, что композитор только сочиняет музыку на уже готовый текст. Опыт композиторов-классиков показывает, что либреттист обычно получал от композитора план преобразования сюжета драмы, повести или романа в действие, построенное по законам оперной драматургии. О своем либреттисте Верди говорил: «Поэт знает все, что я хочу». А он хотел сюжетов, образов и характеров, которые позволили бы по ходу действия певцам — и прежде всего певцам — в мелодии, ясной и чистой, полной страсти и самых разнородных чувств выразить душу героя.

Чайковский говорил, что опера требует скорости и быстроты действия и не терпит сюжетов «слишком дробных, требующих многих, не подлежащих музыкальному воспроизведению разговоров, разъяснений и действий».

Когда замечательная певица Е. А. Лавровская посоветовала П. И. Чайковскому написать оперу на сюжет пушкинского «Евгения Онегина», она не могла знать, что в опере Чайковского на такой сюжет будет что петь. И в ней есть драма, трагические события, порывы высоких чувств, образы, характеры.

Если бы композиторы выбирали такие, к примеру, сюжеты, которые не отнимали бы у оперы оперного! Надо и в прошлом, и в современном литературном богатстве искать все, что помогает выразить живое и современное чувство, но в своеобразной форме оперной драматургии. Оперу на современную тему надо создавать поэтическим языком, не прибегая к просторечию, но последнему музыкальному употреблению, к разговорной будничности, которые приводят к отталкивающему натурализму. Надо раз и навсегда договориться, что опера — искусство условное и ее реалии — своеобразны. И мне кажется, что система Станиславского, рожденная в театре драматическом, при механическом переносе на оперную сцену не может принести ни-

чего, кроме вреда. Но, к сожалению, многие вулгаризаторы этой системы стремятся и в опере сделать все «так, как в жизни». Они требуют от писателей и от композиторов, чтобы те создавали произведения, похожие на бытовые драмы, с той только разницей, что в них слова произносятся под музыку. Но задачи драматического театра одни, а оперы — другие!

Да простит меня читатель за эту длинную цитату из статьи Ивана Семеновича, написанную им много ни мало — 39 лет назад. Ведь многие из затронутых им тогда проблем актуальны и поныне. Сегодня борьба за художественные принципы, за профессионализм в искусстве стала еще более острой.

— Кто, на ваш взгляд, главное в опере: режиссер или дирижер?

— В программах теперь первым пишут режиссера, а потом дирижера. У Глюка не было ни того, ни другого. Всех вел за собой первый скрипач...

Зальцбург. Вечер, посвященный Герберту фон Караяну. Дирижеры всего мира приехали на годовщину его смерти. Многие певцы оставили свои воспоминания о работе с великим maestro. Страх и трепет испытывали они перед ним. Был он властный, бескомпромиссный дирижер, «диктатор». И вот «диктатора» не стало, он мертв.



В тот вечер его оркестр сыграл сложнейшую симфонию один, без дирижера...

В двадцатые годы в Москве по инициативе профессора Л. Цейтлина был создан Персимфанс — первый в истории музыкального искусства симфонический оркестр без дирижера. Цейтлин был замечательным скрипачом, он выступал с С. Кузнецким, С. Рахманиновым. В оркестре играли лучшие музыканты столицы. Солировали крупнейшие исполнители: Ж. Сигети, В. Горовиц, С. Прокофьев, К. Игумнов, Г. Нейгауз, А. Нежданова, Н. Обухова и другие. Пел с ними и я. Вагнера, Шуберта, Моцарта. Все это было, было. Оно для меня незабываемо. И главное — это свидетельство высочайшей культуры музыкантов-исполнителей. Такие же оркестры появились в Ленинграде, Киеве, Харькове, Тбилиси, в ряде зарубежных стран. Но прошло время, и все они постепенно прекратили свое существование.

Вы, Иван Семенович, тоже были создателем концертного ансамбля оперы и как художественный руководитель искали новые формы синтеза музыки и драматургии в опере.

— Да, тогда мы мечтали найти новую форму оперного спектакля, основу которого составляло бы звучание, а не зрелищность. Ведь именно в музыке, в пении опера выражает то, что волнует современного человека, передает сложный мир его душевных переживаний. У драматического и музыкального театра разные выразительные средства. Когда об этом забываешь, — оперная постановка, как правило, терпит неудачу.

В ансамбле работали такие известные певцы, как И. Петров, Л. Савранский, Н. Рождественская, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Максаква, В. Сливинский и другие. Выступали мы на филармонической сцене, оркестр не был виден публике. Грима, специальных театральных костюмов не было. Использовались лишь детали, призванные ввести зрителя в атмосферу изображаемой эпохи. В нашем репертуаре была не только классика, но и современные оперы.

Важен конечный результат. А вкусы и вкусовщина — разные понятия, и этими болезнями болеет весь мир.

Ансамбль был создан до войны. Но желание человека отдать знания, которые определяются только опытом, с годами усиливается. Мне близки идеи работы с оперными певцами, высказанные такими крупнейшими мастерами вокального искусства, как Николай Гедда, Пласидо Доминго. Наши мысли во многом совпадают, особенно подход Доминго к построению учебного процесса, дисциплине труда.

Проблема обучения вокалистов и сохранения их творческого долголетия — одна из сложнейших. Во имя творческого долголетия просто необходимо возродить традицию, существовавшую десятилетиями, когда артисты оперных театров ехали ежегодно к своим педагогам не только у себя на родине, но и за рубежом. Цель этих поездок — «очиститься» от ненужных и вредных наслений, восстановить в случае необходимости правильное звуковедение, кантилену, осмысленность звучания.

Желательно, чтобы на занятиях присутствовал дирижер, так как далеко не все из них владеет тем, что необходимо именно для оперных театров, что выверено традициями. Страшная звуковая перегруженность оркестра нивелирует пение — основу оперных и музыкальных театров. А в некоторых театрах еще устанавливают звукоусиливающую аппаратуру. Сегодня это уже грозит бедой, и наш общий долг — подумать о будущем.

Моя давняя мечта, от которой я, несмотря ни на какие препятствия, не хочу и не могу отказаться, — создание специального семинара вокалистов. В таком семинаре могли бы участвовать певцы, которые «покачнулись», сознают это сами и нуждаются в поддержке, в укреплении позиций. Или же те, кого рекомендует руководство

театра. Помимо певцов в семинаре должны сотрудничать концертмейстеры, звукорежиссеры, лекторы по истории оперного искусства.

Я мыслю семинар вдали от города, на природе, чтобы те, кто в этом нуждается, могли поправить здоровье, восстановить силы. И у нас в стране можно создать условия не хуже, чем у озера Лаго-Маджоре в Италии, куда съезжаются певцы всего мира со своими педагогами, чтобы очиститься от скверных.

У нас уже была договоренность об участии в семинаре с такими опытными музыкантами, как К. Игумнов, Е. Шумская, М. Рейзен, С. Рихтер, Н. Дорлиак, Т. Кузник, З. Долуханова, и другими. Но жизнь имеет свою закономерность, которую из этих людей уже нет. И то, что их опыт и мастерство ушли вместе с ними, — невосполнимая потеря. Но кто ответствен за упущенное?..

Есть вещи, которым в консерватории научиться невозможно. Это особый труд и особое мышление. В наши дни это особенно принципиально. Еще несколько лет назад я предлагал, чтобы разрешили частные уроки. И тогда будет меньше неудачников, потому что у государства подход количественный, а у педагога — качественный. Ведь сразу можно определить, на что способен человек. Педагог должен получать свою зарплату в результате учения, когда его опекаемый уже начал трудиться как профессионал. И размер зарплат должен по договору зависеть от качества и перспектив подготовки. Мы пока живем с мыслью, что при социализме неудобно устраивать частное предприятие... А какую пользу могли бы действующие актеры принести, передавая свой опыт!

Мы, как мне кажется, не всегда разумно используем средства, отпущенные на развитие искусства.

— Иван Семенович, трудно ли вам давалось подчинение дирижером, режиссером? Как вы выражали несогласие с ними?

— Очень просто. Уходил со сцены. И в этом я видел защиту профессии, защиту права отвечать самому. Так было на репетиции моего первого «Евгения Онегина» в Большом театре. Я тут же, на сцене, снял парик, сапоги и ушел. Потом карикатура появилась в газете: Ленский бежит по Петровке... Дирижировал спектаклем тогда Н. С. Голованов. Он настаивал на том, чтобы я спел ноты, которых не было в тексте у Чайковского. Их прибавляли от себя «по традиции». А я не подчинился. Поддайся один раз, и можно навсегда оказаться выбитым из седла.

Как-то предложили мне спеть партию Вальтера в опере Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». Но я понимал, что мой голос для этого не подходит. Середина партии, очень вязкая оркестровка. Да и дирижер был назначен такой, который понимал звук на сцене как недостающий инструмент. И хоть уговаривал меня А. В. Луначарский — я воздержался. Можно спеть один раз и выйти из строя на два года. Для артиста много значит сила уверенности, независимость духа.

Конечно, есть люди, которые определяют вашу духовную направленность, служат для вас как бы камертоном. Вы им свято доверяете. Эту святость убивают диктаторы в современном театре. Легче найти чиновника, чем такого певца, как Атлантов, который поет везде, кроме Москвы.

— Иван Семенович, как вы создавали образ Юродивого в «Борисе Годунове»?

— Юродивые были на Руси всегда, подлинные и мнимые, избравшие эту форму существования. Присмотритесь внимательно. Быть может, вам удастся их разглядеть. Хитрость — спутник ума. И сегодня это очевидно. Как тот слепой парень, который просит милостыню у церкви неподалеку от нашего дома. Ведь я скорее почувствовал и лишь потом понял, что он эрзянин. За что ему давать? За искусство?

Каждый артист по-своему понимает образ Юродивого. И я не хотел бы в этом случае объяснять себя. Вы только не подумайте, что я ратую за бессловесных артистов, которые считают, что думать и решать за них должен кто-то другой. Вся трагедия именно в том и заключается, что зачастую невозможно даже высказать свою мысль. Вопиющий жаждет задать вопрос и получить ответ. Но на это можно получить следующее: «Вы нарушаете трудовую дисциплину!» Пригovor окончательный и суровый.

Делаю еще одну попытку «уйти» от оперы и уже в который раз настойчиво, но осторожно прошу Ивана Семеновича рассказать о его любимых писателях, поэтах. Но так и не получаю желаемого ответа.

«Грыз!»... Как о многом может сказать одно только слово. И произнес его Иван Семенович вовсе не потому, что не мог облечь свою мысль в более просторную и изящную форму. Просто это слово очень точно выражает его безграничную, ненасытную жажду познания мира.

Стиль — это человек. И Козловский в равной степени лаконичен и иносказателен.

— Если уж вы следуете принципу: пишу то, что знаю, пишу то, что вижу, могли бы спросить меня о человеке, чья фотография висит в этой комнате.

Слышу суровый укор в голосе Ивана Семеновича, но молчу. Понимаю, оправдание бессмысленно. Не признаваться же в том, что я едва успеваю следить за его мыслями, с трудом улавливаю молниеносную смену настроений.

— Люблю, когда паузы умеют считать.

Эти слова Иван Семенович произнес неожиданно и просто. Но в простоте их — мудрость жизни. И ко мне, увя, их отнеси нельзя. Умение считать паузы и в жизни, и в искусстве дано немногим.

— Петр Павлович Никитин многие годы был моим концертмейстером. Во время войны он командовал пулеметным взводом. В боях под Москвой получил тяжелое ранение в правую руку. Хотели ампутировать. «Я пианист!» — сказал Никитин. После нескольких операций руку сохранили. Но два пальца остались в неподвижном полусогнутом положении. И так он играл. Сохранилась запись Второго концерта Рахманинова в его исполнении. Он часто бывал у меня дома. Тихий такой человек. Небольшого роста. Мы с ним о многом говорили... О Тютчеве, о Лермонтове...

Почему я вдруг заговорил об этом? Чтобы вызвать нормальное состояние у людей, сочувствие и преклонение перед воином.

Вам, вероятно, приходилось слышать украинскую песню «Солнце низенькое»? Некоторые считают, что ее сочинил знаменитый украинский поэт и философ Григорий Сковорода. Он много путешествовал. Знал латынь и был в Италии... Триста лет тому назад люди были поэтами и были жертвенны. Именно с этого расстояния нужно мерить сегодняшний день. Раньше много было странников, богомольцев-путешественников. О них много писалось. А ведь в людях с рождения заложено: хочу знать, хочу видеть... Представьте сегодня человека, с доброй мыслью идущего от села до села!

Так пыльца весной летит с деревьев и цветов и все кругом оплодотворяет. В этом подтверждение истины: хотя бы летом пойдешь по божественной травке, по земле родной. Почувствовать, как она пахнет. И все тогда проясняется — воззрения на случайное, неразумное и стремление на будущее. Человек, как та пылька, должен помогать цветению сада. Но сад, в котором

выращивают только розы, — это уже фабрика. Разные цветы обогащают цветение сада. Так и искусство.

— Значит, движение в искусстве возможно?

— Не только возможно. Оно закономерно. Еще в первые годы Советской власти было много оперных театров, сезон которых длился пять — восемь месяцев. При кратком сезоне исполнители имели право развлекаться и принять участие в других спектаклях, концертах, в том числе и за рубежом.

Знаменитый итальянский баритон Титта Руффо пел в 1911 году в театре Зимина. «Почему у вас не звучат низкие ноты в «Каватине Валентины» (из оперы Ш. Гуно «Фауст»)»? — спрашивали у него. «Мне деньги платят за высокие ноты», — шутиливо парировал он. Он был прав: у каждого — своя шага. Главное же — артисты имели возможность много ездить. И соответствующая публика очень многих городов имела возможность их слушать.

Недавно по Ленинградскому телевидению передавали беседу с одной балериной, где среди прочих обсуждался вопрос, почему она уехала. Танцевать один балет в одном театре десять лет — это высшее наказание. Помню, когда я триста раз спел Герцога в опере Дж. Верди «Риголетто», я сказал дирекции: «Не могу больше!» А спектакль давал большие сборы и пользовался успехом у публики...

Что остается нам от прошлого? Нет, вовсе не та беспрерывная и логическая цепь событий, которую воссоздают историки, а самые незначительные, как бы случайные подробности, запечатленные в памяти навсегда. Кажется, что они имеют самое отдаленное отношение к смыслу происходящего. Но именно в них нужно искать ту связь, которая, вопреки всему, существует между явлениями. Они и есть та пыльца, которая, разлетаясь по свету, превращается в прекрасные и загадочные цветы...

Герой одного из рассказов А. де Ренья так говорил о своей жизни: «...Из великих войн я вспоминаю иногда до какой-нибудь близкой солнца на лезвии шпаги, то маленький цветок под копытом коня, то известный трепет, известный жест, ничтожные подробности, таинственно закрепленные в моей памяти...»

— Сегодня наш взгляд на прошедшее лишен того поэтического дара, каким наделяла нас всепоглощающая природа. Значит ли это, что мы должны сделать два шага назад? А ведь это сам по себе вопрос трагедийный. Предложу сейчас человечеству отказаться от современных средств передвижения и посадки на волов, лошадей. Известно, когда заполнятся до краев закрома государства — в век истребительной техники или благоухающей первозданной природы.

В молодости я увлеклся лошадьми. Помню Москву, скачки... Кругом полно света: прожекторы, электричество. Ликование тысячной толпы... А я пришел со своей лошадию в конюшню, вернее, она меня привела в свое стойло. И вдруг — запах такой приятный. И свет... Нет! Не электрический, а лампа, поставленная кем-то наверху, излучала мягкий, убаюкивающий свет...

Соединить противоречивые начала — высокую технику и природу. Нет к этому ключа, одинакового и необходимого для всех... Под Киевом, недалеко от города Белая Церковь, есть село, где родился космонавт Павел Попович. Я там был, встречался с ним, с его родителями, односельчанами. Когда Попович поднялся в космос, он запел. И запел любимую всеми украинскую песню:

«Дивлюсь я на небо тай думку гадаю:
Чому я не сокіл, чому не літаю?»..

Он достиг того, о чем люди мечтали веками. Но как же беспредельно человек!

Беседу вела
М. ЖЕРДЕВА.

68