

22.10.99  
Масленников Алексей Дмитриевич

Большой театр — 1999 — 28 окт. (№24) — **«Еще люблю, еще надеюсь...»**  
К 70-летию со дня рождения Алексея Дмитриевича Масленникова

Имя Алексея Дмитриевича Масленникова неотделимо от Большого театра. Он последний из могикан, беззаветно преклоняющийся перед нашей сценой. И для которого слова «Великий Большой» не пустой звук. Наверное, глупо к юбилею такого артиста публиковать очередную статью о жизни и творчестве — о нем уже столько написано великими мира театра, что лучше не скажешь. Но когда за плечами 70, и 43 из них прожиты в Большом, можно подводить некоторые итоги. А кто это делает лучше, чем сам артист?

**— Алексей Дмитриевич, совсем недавно вы отметили юбилей. Пользуясь вашим любимым выражением, хочу спросить: как вы дошли до жизни такой?**

— Да, я старый «Пер Гюнт». Недавно разменял седьмой десяток. Мой друг, физик-атомщик Леша Баженов, придя ко мне, спросил, знаю ли я, какой сегодня день. Оказалось, такой день бывает раз в тысячу лет — 9.09.1999 года. Я подумал, а может быть, действительно — знамение.

В детстве я мечтал стать дирижером, играл на скрипке. Но не-людь Гитлер помешал мне стать дирижером. При эвакуации у меня украли скрипку.

**— А вы помните свой первый сценический опыт?**

— Это было в эвакуации, в Чувашии, в городе Марийский Посад, в 29 километрах южнее Чебоксар. Там я первый раз выступил в детской опере. Как сейчас помню, исполнял роль Рабочего мая. Выходил весь в красном, с серпом и молотом на груди, и пел: «Я, Май рабочий, весны мгновенные, труда и...». Хотя нет, это был не первый сценический опыт. Мой отец был кадровым военным — летчиком. Мы переезжали из города в город, и в военных городках я всегда был запевалой в хоре. Вообще-то я больше любил слушать музыку, чем петь. Но дома тща-

тельно скрывал «музыкальные» мысли. Говорил родителям, что стану пограничником, ввергая в страх всю семью. Для папы это действительно было страшно. Он прошел все войны, включая испанскую. Хлебнул на военной службе более чем достаточно. Так что, когда кончилась война, он сразу подал в отставку.

Потом мы осели в Харькове. Пришло время выбрать жизненный путь. И я решил открыться отцу. Коль скоро дирижером мне не суждено было стать, я решил заниматься пением. Для отца это известие было безмерной радостью. Он схватил меня в охапку и повез в Москву, прослушиваться в училище при Московской консерватории, где завкафедрой сольного пения был педагог, у которого еще мой отец занимался, когда учился в Академии Жуковского. Я подумал, что меня в училище берут по блату. И попросил отца поехать в наш родной семейный город Ленинград. Меня прослушал ректор Ленинградской консерватории профессор П. Серебряков и велел оформлять документы в Ленинградскую консерваторию. Ну, думаю, если меня здесь приняли, то и в Мерзляковку взяли не по блату. Мне было всего семнадцать, поразмыслив, решил, что в консерваторию рано, а в училище в самый раз. В общем, мы вернулись в Москву. После училища поступил в консерваторию. Первый год не посещал занятия по специальности, потому что хотел заниматься только у Елены Климентьевны Катульской. А тогда в консерватории существовал закон: если ты хочешь поступить в чей-то класс, то сначала должен получить согласие педагога. Мне не удалось предварительно переговорить с Катульской, и, естественно, к ней не попал. Но человек я жутко упрямый. Я вытворял страшные вещи. На первом курсе меня четыре раза выгоняли из консерватории. Свешников гово-



Свое 70-летие Алексей Дмитриевич Масленников отметил, выступил 22 октября в партии Юродивого в спектакле «Борис Годунов».

рил, что Московская консерватория мне не подходит, а я отвечал, что консерватория-то мне подходит, мне педагог не подходит, я хочу только к Катульской. Я мечтал сорвать голос и орал, что есть силы, и Радамеса, и черта, и дьявола. Слава Богу, что этого не произошло. И, в конце концов, Свешников меня отдал Катульской.

На четвертом курсе я был удостоен величайшей чести быть приглашенным самим Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем на первое исполнение его цикла «Из еврейской поэзии» вместе с Зарой Долухановой и Ниной Дорлиак. Можете себе представить, что это было за событие для студента четвертого курса.

**— А как вас нашел Шостакович?**

— Техника была проста. С третьего курса я регулярно пел спек-

такли в оперной студии. На всех спектаклях обязательно дежурил кто-то из профессоров нашего факультета. На «Евгении Онегине» дежурила Нина Львовна Дорлиак. Мой Ленский почему-то ей понравился, она и рекомендовала меня Дмитрию Дмитриевичу. Через нее он передал ноты, и мы с моей Катулочкой — «музыкальной шкатулочкой», как я называл Елену Климентьевну, — выучили «Еврейский цикл» и показали Шостаковичу. Он меня благословил, и счастливее и богаче меня, и в прямом и в переносном смысле, не было в то время студента в консерватории. Если есть люди, о которых говорят: святой человек, то Дмитрий Дмитриевич был одним из них. Я его считаю своим крестным отцом в искусстве.

**— В вашем активе куча премьер. Что это — просто везение?**

— Может быть, везение, может, Божье провидение. Я никогда ни у кого ничего не просил. Не просился ни в один спектакль, ни к одному режиссеру или дирижеру — меня приглашали. Не многие этому верили. Мне даже Атлантов говорил: «Что ты лезешь во все премьеры, вот я выучу несколько гас-трольных партий и только меня здесь и видели». Так он в конечном итоге и сделал. Не уверен, что правильно. При его феноменальном комплексе — и по голосу, и по внешности, и по таланту — здесь он мог сделать гораздо больше. Если всех наших теноров собрать, может, и получится один Атлантов.

**— Когда судьба свела вас с режиссером вашей жизни Б. А. Покровским?**

— С Борисом Александровичем мы познакомились у Катульской, когда я еще был студентом, и в партию Ленского меня вводил тоже он. А в 1962 году, видимо, почувствовав во мне какие-то способности, предложил заниматься режиссурой.

**— Какой первый спектакль вы делали вместе?**

— Насколько мне память не изменяет, «Войну и мир». Я пел Курагина и одновременно был ассистентом режиссера.

**— На заре вашего творчества вы чуть не уехали в Италию.**

— Был такой момент в моей жизни. В 1956 году в Москву приезжала великая Тоти Даль Монте

и, естественно, посетила Большой театр, а в этот день я пел в третий раз Ленского. Она сидела в директорской ложе, и вдруг во время спектакля закричала: «Тито Скипа!». Потом, после сцены дуэли, приходит в мою гримерную заведующий оперой П. И. Чекин и говорит: «Великая Тоти Даль Монте требует тебя в ложу!». А у меня, как назло, фурункул был на носу, и, снимая грим, я его случайно содрал. Стало страшно кровотока. И вот сижу я в своих брючках светло-горчичного цвета, с двумя заплаты на коленках, и кровавым носом и думаю: ну как же я пойду в таком виде к знаменитой примадонне? Да не пойду ни за что. Был такой комический момент. А Тоти Даль Монте всерьез хотела меня увезти на пять лет в Италию и сделать из меня мировую звезду. Я даже придумал себе итальянский псевдоним — Альберто Маслини. Но меня не отпустили. И слава Богу. Я бы никогда не успел и не смог бы сделать столько интересного. Не было бы никакого «Игрока», никакого Курагина. Даль Монте меня потом очень ругала, что я порчу Прокофьевым голосом.

**— Вы всегда подчеркивали, что являетесь представителем русской вокальной школы. Для вас это особое понятие?**

— Это очень широкое понятие. Диапазон русской школы огромен. Мы можем петь все — и Прокофьева, и Верди, и Гуно, и Вагнера, и кого хотите. А итальянцы могут исполнять только итальянскую музыку. Не случайно же Марио Дель Монако, дойдя до генеральных репетиций «Пиковой дамы», так и не спел Германа, а мечтал всю жизнь.

**— Есть люди, определившие многое в вашем творчестве. Одним из них был Герберт фон Караян.**

— Я заболел Караяном в 1965 году, когда к нам приехали миланцы. Я, прчась, прослушал все его репетиции «Богемы». Тогда я даже мечтал не мог, что когда-нибудь буду с ним работать. Но это случилось.

Двенадцать лет Караян мечтал поставить на Зальцбургском фестивале «Бориса Годунова». В 1964

45

году Большой театр открывал гастроль «Борисом Годуновым» в «Скала» и из всего нашего замечательного состава был почему-то выбран только я. Когда я узнал об этом, то не поверил, но это оказалось правдой. Караян пригласил меня на роль Юродивого. Божья воля, какая это была «радость безмерная!» Но тут началась жуткие мытарства с разрешением на выезд. Меня пять раз вызывали в соответствующие органы с одним и тем же idiotским вопросом: «Почему именно вы?» Но все хорошо, что хорошо кончается. В венском аэропорту меня встретил сам маэстро. Уже шли оркестровые репетиции. Как и положено, я спел партию. Караян перепрыгнул через барьер, прибежал на сцену и сказал, что в спектакле я могу делать все, что захочу, он пойдет за мной. Генеральная репетиция. Я выхожу на сцену, и маэстро демонстративно кладет дирижерскую палочку и перестает дирижировать. Вы представляете, на какие подвиги способен артист, если такой великий дирижер дает ему полную свободу самовыражения?

**— Вы один из немногих, кому выпало счастье несколько раз работать с Караяном.**

— Четырежды. За Юродивым последовал Самозванец в той же постановке, причем два сезона подряд. А потом Караян хотел, чтобы я остался поработать с ним за рубежом. Был план записей, концертов, спектаклей. Запланирована была также постановка «Пиковой дамы», где он мне предложил спеть Германа. Но этот проект не состоялся. Караяну не позволили ставить вторую русскую оперу на моцартовском фестивале. Но Германом я уже «забеременел». Как Караян двенадцать лет вынашивал «Бориса Годунова», так и я стал вынашивать свою «Пиковую даму». И спел четыре спектакля в Большом театре, после чего сказал, что не хочу больше соревноваться с оркестром.

Но тем не менее нам суждена была еще одна встреча — на записи пяти гигантов «Бориса Годунова». Это единственная на сегодняшний день запись, от первой

до последней ноты написанной Мусоргским к «Борису Годунову». Мне предстояло записать три партии: Самозванца, Шуйского и Юродивого. А партия Самозванца в этой редакции намного больше той, к которой мы привыкли, и партия Шуйского — тоже, но особенно Самозванца. И я просто физически не смог бы это сделать. К тому же мне необходимо было во время записи на несколько дней вернуться в Москву, на юбилей отца. Пришлось ограничиться Шуйским и Юродивым. Мы все оговорили в контракте. В Москву я действительно прилетел, но не на юбилей, а на похороны отца. Когда Караян узнал, что я дописывал пластинку после похорон отца, он был потрясен. Такова актерская судьба.

**— Во всех ваших творческих свершениях так или иначе всегда принимала участие ваш педагог.**

— Елена Климентьевна Катульская была не просто педагогом — она была моей московской мамой. Я постоянно с ней советовался, консультировался, разучивал новые партии. К сожалению, из-за сильной загруженности в театре я не мог заниматься так часто, как хотелось бы. Но несмотря на это, она всегда была в курсе моего творчества.

**— А почему вы сами не стали преподавать, ведь, наверное, вам есть чем поделиться?**

— Все из-за той же занятости в репертуаре. Свешников приглашал меня преподавать в консерватории, чтобы продолжить школу Катульской, а я отказался. Я не смог бы работать формально. Каждому ученику, даже если он у тебя один, нужно отдать много сил и времени, чтобы что-то получилось, а у меня этого времени не было.

**— Есть ли в вашей богатой творческой биографии партии, которыми вы отдали больше всего нервных клеток, я имею в виду не самые любимые, а те, что дались кровью сердца?**

— Больше всего нервных клеток было положено на Германа. Его я вынашивал дольше всех своих ролей. Но спектакль оказался не для

меня. Как потом мне сказал Борис Александрович Покровский, «Пиковую даму» нужно было заново ставить специально на меня. Я мечтал спеть не редакцию Направника, идущую во всем мире, а редакцию самого Чайковского, где партия Германа написана на три четверти на два и три пиано. О таком глубоком чувстве, как любовь, нельзя кричать. Не случайно в «Кармен» знаменитый сибе-моль в арии Хозе написан на два пиано. Не все это, к сожалению, поют. А у нас в «Пиковой даме» чаще всего идет соревнование, кто кого — Герман оркестр или оркестр Германа.

Самый пик в моей актерской биографии — это, конечно, Алексей Иванович в «Игроке». Я безумно любил этот спектакль. И безмерно счастлив, что мне выпала такая несказанная удача — сыграть Достоевского на сцене. Редко какому драматическому артисту выпадает такой случай. Правда, нынешний главный дирижер Мариинского театра в одном из интервью сказал: прекрасно, что наконец-то впервые поставлен «Игрок». Он, очевидно, настолько культурный музыкант, что не мог не знать о нашумевшей в не таком далеком прошлом постановке Большого театра, которую мы, кстати, привозили в Ленинград и в Америку.

**— Любая партия развивается и «взрослеет» вместе с артистом?**

— Естественно, но только, если это думающий артист. В каждый спектакль нужно привносить что-то новое, хоть маленькую крупицу. Это бесконечная работа над ролью. Я вот сейчас должен петь Юродивого, уже не помню в который раз, и волнуюсь страшно. Ни на одной сцене мира я не волновался так, как на сцене Большого театра. С Караяном я так не волновался.

Я всегда говорю молодежи, что, выходя на сцену, ты должен думать, что играешь в последний раз. Необходимо всего себя отдавать сцене. А если ты поешь на процентах, то ничего интересного не сделаешь, никогда и никого не убедишь. Как ни кощунственно

это звучит, меня очень часто раздражают великие итальянские мастера. Ну хорошо они поют, красиво, правильно, но часто бессмысленно. Никаких интонаций, одной краской. Никакого настоящего сценического, глубокого темперамента. Помню, к нам приезжал Марио Дель Монако. Я очень люблю этого певца. Пел просто здорово, голосина потрясающий, огромный, все ноты брал без проблем, сам красавец. Но в паузах отворачивался и продавал нос. Кошмар. Я как артист этого не понимаю, меня это возмущает. Через некоторое время после его отъезда Канию пел Григорий Филиппович Большаков. Был такой замечательный певец в Большом театре. Несмотря на то, что голос его уже страшно качался, но он играл так, что довел меня до слез.

**— Говорят, что артисту надо вовремя уходить со сцены, но ведь это трудно, особенно когда тебе кажется, что ты в хорошей форме и еще многое можешь сделать.**

— Для себя я уже давно решил, что со сцены нужно уходить на взлете, а не когда ты немощен. Чтобы в памяти остались твои лучшие годы, лучшие роли и лучшие спектакли. Я действительно очень много работал. Но в театре всегда находились хорошие люди, говорившие: «Ну что, все Масленников и Масленников, пора уступить место молодежи». И хотя я был в хорошей вокальной и внешней форме, следил за собой, решил — уйду. Интриги в театре — дело обычное, зависть — все это понятно. Мне не хотелось заниматься мелкой возней. Написал заявление и стал вплотную заниматься режиссурой. И с тех пор... попеваю и попеваю.

**— Вы любите работать с молодыми артистами, или это трудно назвать любовью?**

— Нет, это очень легко можно назвать любовью, когда есть отдача. Когда артист тебя понимает и, главное, — хочет работать. Для меня хорош не тот артист, у которого все сразу получается. Я всегда привожу пример молодежи Нэлеппа. С ним страшно не люби-

(Окончание на 4-й стр.)