МАСТЕРА И МАСТЕРСТВО

ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ

Елена ОБРАЗЦОВА,
лауреат Ленинской премии

«Солистку Большого театра Елену Образцову знают все, — пишет в «ЛГ» ивановская ткачиха К. Смирнова. — Мы слушаем ее по телевидению и радио, некоторым из нашей бригады посчастливилось увидеть ее и на сцене. Но вот о зарубежных выступлениях Образцовой нам известно очень мало. А ведь самые прославленные театры мира считают за честь принять советскую певицу».

Да, наше искусство давно и прочно завоевало авторитет в мире. А последние годы — годы европейской разрядки, годы реализации соглашений в Хельсинки — многократно умножили наши культурные контакты с зарубежными странами, подняли новую волну интереса к советскому кино, театру, музыке. Народная артистка СССР, лауреат Ленинской премии Елена ОБРАЗЦОВА рассказывает о своих гастролях, о встречах с выдающимися музыкантами.

...1977 год. Осень. Два месяца труда и триумфов в «Ла Скала», в юбилейный, двухсотлетний сезон, который сами итальянцы назвали годом Верди. Елену Образцову признали в Италии лучшей певицей. Она получает приз «Золотой Верди», которого до нее удостаивались выдающиеся итальянские певцы Карло Бергонци, Рената Тебальди, Фьоренца Коссотто и хор театра «Ла Скала».

Затем — премьера оперы Бартока «Замок герцога Синяя Борода» в Большом театре. Концерты, спектакли. Занятия с учениками в Московской консерватории. Запись произведений Чайковского, Рахманинова, Шумана в «Мелодии». Работа с Георгием Васильевичем Свиридовым — над песнями и романсами.

И снова гастроли. «Кармен» в Венской опере. Постановку осуществил режиссер театра и кино Франко Дзеффирелли... И снова работа, снова дороги.

Журналист Рена ШЕЙКО, которая работает над книгой о творчестве певицы для издательства «Искусство», взяла у Е. Образцовой интервью.

— Может быть, уже сложилась привычка к такому ритму?

— Пожалуй, да. Когда меня приняли в Большой театр, я была студенткой третьего курса Ленинградской консерватории, училась у прекрасного педагога Антонины Андреевны Григорьевой. Но Евгений Светланов, с которым я работала в театре, требовал от меня зрелого мастерства, как от маститой певицы. Требовал невозможного. Он говорил: «Или пой, как нужно, или не пой вообще в Большом театре!» И я днями и ночами сидела за роялем и работала.

— Среди людей, оказавших на Елену Образцову большое влияние, называется имя пианиста Александра Павловича Ерохина...

— Он выступал на концертной эстраде почти со всеми нашими выдающимися певцами — сопрано, баритонами, тенорами, басами. Но любимый его голос — меццо-сопрано. Поэтому Ерохин много лет работал с Верой Александровной Давыдовой и Зарой Александровной Долухановой. Давыдову я не видела на сцене, а концерты Зары Долухановой не пропускала. Она поражала меня своей работоспособностью, своими огромными программами, которые включали музыку едва ли не всех эпох, все стили, композиторов от Баха до Свиридова. И я всегда ей завидовала, что у нее такой замечательный концертмейстер. А когда мы встретились с Ерохиным — я тогда только начинала работать в Большом театре, — он поразил меня своей необычайной музыкальной культурой. Думаю, у него самая большая фонотека в стране.

Как мы с ним работали? Он запирал меня в своей комнате на ключ, а сам уходил по делам, сказав: «Вот тебе пластинки, ноты, диван — можешь поспать, а Екатерина Андреевна (это его жена) тебя покормит». Так он заставлял меня часами слушать музыку — и Баха, и Моцарта, и Мусоргского, и Рахманинова. И не только вокальную, но и симфоническую, и инструментальную. И в самых разных исполнениях, как он говорил, слушать — «на да» и «на нет». И эта жизнь, как в монастыре, продолжалась полгода. Но вдруг я поняла, что этот человек заразил меня музыкой. И он показал, как поют лучшие в мире певцы.

— Вспомним осень семьдесят шестого года, «Вертера» Массне в «Ла Скала».

— К тому времени я уже пела на многих оперных сценах мира и с превосходными певцами. Но когда спектакль ставят специально на тебя в таком театре, как «Скала», — это совсем другое дело. Я приехала туда, как Наташа Ростова на свой первый бал.

— А потом был успех, триумф?

— Я стала верить себе. А теперь я чувствую себя музыкантом и могу творчески влиять на других — на дирижеров, певцов. Я знаю, что имею на это право.

— В прошлом году мы видели по телевизору передачи из Италии — прекрасные спектакли «Дон Карлос» и «Бал-маскарад» Верди. Чем памятна работа над ними?

— В «Ла Скала» собрался тогда цвет мирового оперного искусства. Ансамбль — праздник, «пир богов», как в пятидесятые годы, когда на сцене царили Мария Каллас, Рената Тебальди, Марио Дель Монако, Джузеппе ди Стефано!..

В «Дон Карлосе» я должна была петь Эболи партию, самую высокую по тесситуре, почти сопрано. А в «Бал-маскараде» — Ульрику, самую низкую почти контральто. В Большом театре «Дон Карлос» идет в сокращенном виде. Поэтому с дирижером Клаудио Аббадо, который восстановил в опере все купюры, я эту партию делала заново. И я счастлива, что работала именно с ним, потому что теперь это мое лучшее вокальное и сценическое создание. С Аббадо я чувствую себя большой певицей и — начинающей тоже. Я чувствую себя ученицей, потому что для меня Аббадо — выдающийся музыкант. И благодаря ему «Ла Скала» — театр, где люди служат музыке самозабвенно. Где царствует дух высочайшей взаимной требовательности. Где поэтому спектакли существуют в единстве — оркестра, хора, ансамбля певцов, дирижера, режиссера.

Мы репетируем три часа утром. Три часа днем. И три часа вечером. Девять часов музыки и работы. И уже никаких развлечений! Я ем, сплю и репетирую. Я бы даже сказала так: репетирую, сплю и немного ем. Участники спектакля присутствуют на всех репетициях. Я знаю не только свою партию, но каждую фразу в опере. Я знаю, где в дуэте дышит Мирелла Френи, где дышу я, где мы дышим вместе и где нельзя брать дыхания.

— Значит, возник контакт с Аббадо?

— Когда я к нему пришла в первый раз, он был настороже, он не знал, как я буду петь. Но после первой же репетиции растаял, заулыбался, пришел в чудесное настроение. В перерыве между оркестровыми репетициями он подходил ко мне и говорил: «У меня есть еще новая идея!» Это было смешно, так как повторялось в течение нескольких дней. Он хотел делать со мной и Малера, и Вагнера, и «Аиду», и «Кармен», и «Царя Эдипа», и «Бориса Годунова», и писать пластинки. Аббадо всегда знает, что певец сегодня может и чего он не может. По «Дон Карлосу» Аббадо сделал мне множество замечаний, я их все записала, но выполнить не могла. Мне мешала сосредоточенность на словах. Мне нужно было все время помнить о двойных «т» или двойных «м», потому что в итальянском языке слово с одним «т» или с одним «м» приобретает другой смысл. И я боялась сделать смешные ляпсусы. Я думала о музыкальном тексте или же что-то отвлекало меня в мизансценах. Но настал день, когда я поняла, что спою хорошо. Я сказала Аббадо: «Клаудио, сегодня я тебе сделаю подарок». «Когда?» — спросил он. Я сказала: «На спектакле. Жди». И действительно, я, наконец, сделала все, что он просил. И он каждый раз улыбался, давая понять, что все видит.

— Кроме «Дон Карлоса» и «Бал-маскарада», тогда, по сути, был исполнен еще один спектакль — «Реквием» Верди?

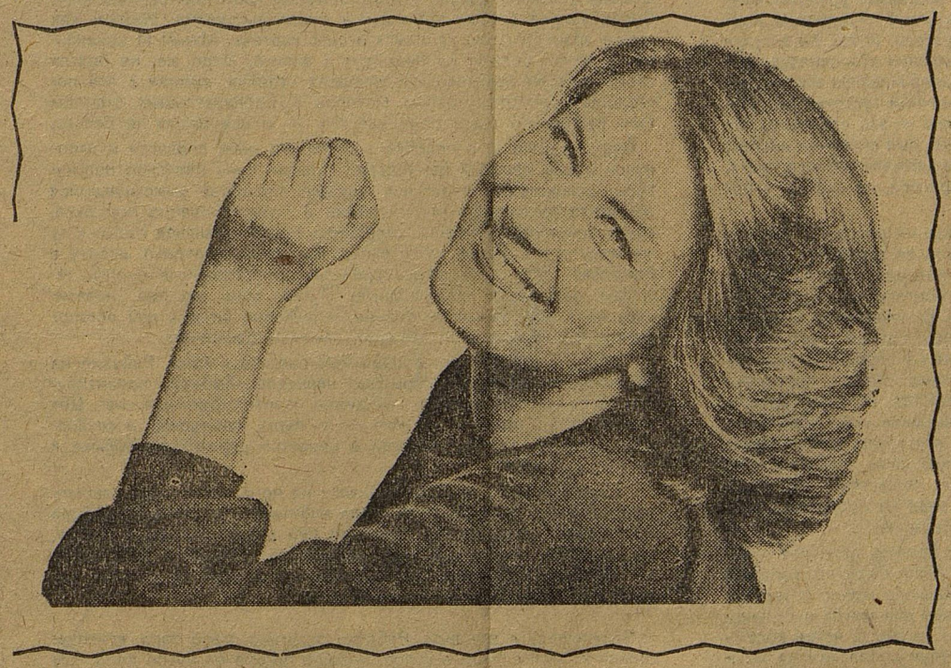
— Это была мечта моей жизни — спеть «Реквием». Я выучила много музыки, но не пою ее, потому что еще не могу спеть так, как слышу внутри себя. Мне не хватает техники. И вот наступил момент, когда я дала согласие петь «Реквием» в «Ла Скала». И я хотела, чтобы был именно такой состав: Френи, Гяуров, Паваротти. Я слышала музыку в звучании этих голосов! Так и вышло. Мы выступали в церкви Сан Марко, где «Реквием» был впервые исполнен под управлением самого Верди. Четверо солистов сидели напротив Аббадо, впереди хора. И народ стоял в церкви, и на площади, и на прилегающих улицах, тысячи людей пришли слушать Верди. Хор «Ла Скала» начал на таком пианиссимо, что я думала, мне это чудится. У меня спазм стоял в горле, и я думала, что не смогу петь. И Аббадо забыл, что дирижирует. Он стоял, воздев руки, как распятый на музыке. И он и пел, и разговаривал, и стонал. А потом, когда музыка кончилась, был момент, когда никто не мог аплодировать. Тишина. Катарсис. Это одно из самых сильных музыкальных потрясений моей жизни.

— А теперь, пожалуйста, о встрече с Гербертом Караяном.

— Я записывала с ним пластинку «Трубадур». Когда Караян занимается певцами или хором, он поворачивается к оркестру спиной. Но музыканты продолжают играть со всеми тонкостями, о которых просил маэстро. Как это может быть, думала я, что оркестр — словно один человек: такое проникновение в суть музыки, такое понимание ее! «Это труд двадцати пяти лет, — объяснил мне Караян. — Я не оставляю их больше, чем на две недели. Я знаю про них все, и они про меня. Когда я заболел и не мог двигаться, меня привезли в концертный зал, и я дирижировал одним пальцем». И действительно, оркестр — это его ум, сердце, жизнь. Во время записи Караян стоял ко мне лицом, и я видела его руки, уже старческие, морщинистые, натруженные. И мой голос пошел за этими руками в жизнь. Азучены, в ее страдания, боль, гнев. Караян вынимал из меня такие глубины, такие «силы потайные», которых я в себе не подозревала. С Караяном я пела так, как ни до, ни после него. Уже никогда я не могла повторить то, что сделала на пластинке.

— В беседе с английским журналистом — после записи пластинки — Герберт Караян сказал: «Эта русская женщина обладает уникальным талантом, сказочным, баснословным, из мифа. Это — естественность и интеллект. И все она выражает своим голосом, прекрасным и диким». Мы, кажется, сможем скоро купить в наших магазинах эту пластинку?

— Да. «Мелодия» ее уже готовит к выпуску.



— Последние полтора года идет работа с пианистом Важа Чачавой, заслуженным артистом Грузинской ССР, доцентом Московской консерватории...

— В моей жизни встречалось не много людей, которые бы заставили меня быть ученицей. Чачава из них. Он изумительный музыкант, и он — педант в музыке. Это то, чего мне не хватает. Когда я встретилась с Важа, он сказал мне: «Вы большая певица, но поете очень не точно». Я действительно учу много музыки, но потом у меня иной раз не хватает времени все это вспомнить. Александр Павлович Ерохин прощал мне приблизительность, увлекаясь моей эмоциональностью. А Важа борется против меня и за меня, он заставляет меня дотошно работать. Он делает мне замечания, а я уже давно привыкла жить без замечаний. И я ему благодарна, и я слушаюсь его.

— Прошлым летом я видела вашу работу с Георгием Васильевичем Свиридовым. Все было откровением. И личность композитора. И его музыка, объединившаяся с высокой поэзией. Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Исаакян, Есенин, Блок... И то, что он говорил о музыке, перебрасывая мосты ассоциаций в смежные искусства — театр, живопись. Поразило ваше сотворчество, когда два человека стремятся почти к невозможному — к поиску идеальной интерпретации...

— Петь свиридовскую музыку трудно. Это очень простая музыка, и в то же время вся программа — это гимн России, русской земле. Со стороны могло показаться, что мы лишь начинаем работать, но на самом деле мы со Свиридовым уже не раз выступали в концертах, их видели по телевидению в разных городах страны, и мы получили много откликов. Этим вниманием, уважением наших слушателей мы очень дорожим. Поэтому каждый раз Георгию Васильевичу требуется пять—семь репетиций даже для уже готовых вещей. Мои ноты были испещрены замечаниями. Свиридов хотел, чтобы песню на стихи Блока «Не мани меня ты, воля» я пела от имени человека, который стоит на косогоре и видит оттуда всю Россию. «Это надо петь просто, приблизить к народному, но при этом петь высокоинтеллигентно...». Действительно, народная распевность музыки сочетается с изысканностью стиха. Я пою Свиридова в чисто русской песенной манере, в какой-то особенной песенной манере звукоизвлечения, а не так, как меня учили в консерватории, — классическим, хорошо поставленным голосом. Ведь не споешь «классично» есенинскую «Песню под тальянку»: «Сыпь, тальянка, звонко, сыпь, тальянка, смело, вспомнить, что ли, юность, ту, что пролетела?» И, конечно, я должна знать всего Блока и всего Есенина, чтобы почувствовать связь собственно музыки и музыки стиха. И я должна понять суть души композитора, его интеллекта, чтобы найти для каждой вещи свою интонацию и глубину, найти новые выразительные краски в голосе. Однажды Георгий Васильевич шутливо посоветовал мне исполнять его песни на «бис» — после Сен-Санса или де Фалья, для контраста. Например, «Ехал, ехал раз извозчик...». Или есенинскую «Ну, целуй меня, целуй...». Сказано это было, повторяю, шутливо, но я послушалась совета. И теперь, где бы я ни выступала с концертами — в зале Ленинградской филармонии, в нью-йоркском «Карнеги-холл» или в «Ла Скала», я всегда пою «Русскую песню» Свиридова «Подле речки на бережку тут сидели красавицы, поздно вечером одни...». Когда я первый раз спела ее композитору, он закричал: «Нет, так мою песню петь нельзя!» А потом вслушался, сказал: «Это ты мне ее сделала». Эта песня, как и все свиридовское, — о России, о русском характере, широком и поэтичном, о русской земле. И она всегда побивает самые трудные и роскошные оперные арии, всегда имеет невероятный успех...

— О «Кармен», поставленной Франко Дзеффирелли в Венской опере. Что это такое — новая версия «Кармен»?

— Чем больше я живу, тем больше меня захватывает музыка Бизе и эта женщина — Кармэн. Она очень странная, она все время от меня ускользает и меняется. И она интригует, так как открывает бесконечные возможности для самовыражения. Сначала мне казалось, что Кармен — это вариант Эсмеральды. Потом я поняла, что это не так. Но я никогда не приду к Мериме, потому что музыка Бизе страшно противоречит всей концепции писателя. И я ищу свою Кармен повсюду, где бываю... Иногда я думаю, что моя Кармен колдунья, но она сама об этом не знает. Потом я начинаю думать, что она не колдунья, а — бруха! Очень хорошо чувствую, это испанское слово — бруха: прекрасная колдунья, не страшная, но которая завораживает. И еще, думаю, Кармен должна быть смешной. Мне кажется, талантливый человек обязательно имеет что-то смешное в характере — наивность, детскость восприятия.

Когда я приехала в Вену, репетиции были уже в разгаре и концепция спектакля была в общем-то решена. Как я поняла, Дзеффирелли хотел создать такую Кармен, которая никого не любит — ни Хозе, ни Эскамильо. В жизни она со всеми играет. Надо сказать, я бежала на все репетиции Дзеффирелли — и с хором, и с ансамблем, и с исполнителями вторых и третьих ролей. Мне было очень интересно и хотелось во всем этом участвовать. И, мне кажется, я поняла, как Дзеффирелли работает. В глубины образа он не залезает. Это его слабость, конечно. Но он изумительно видит сцену. Он расставлял артистов не только в ритме сценического рисунка, но и как цветовые пятна. А как он работает с певцами... Он ставит куски музыки. «Сначала сделаем хабанеру!» — сказал он мне, хотя мы с ним еще ничего не говорили про Кармен. И мы стали делать хабанеру. Он начинает импровизировать, предлагая мне тысячи вариантов, раздразнивая фантазию. И я тоже начинаю придумывать что-то свое и предлагать ему. Но однажды я сказала, что хочу поделиться с ним тем, что я передумала о Кармен за свою жизнь. «Может быть, я ошибаюсь, но я хотела бы услышать от тебя, что Кармен — это женщина, которая впервые полюбила. И она любит Хозе до конца!» После большой паузы Дзеффирелли сказал: «Это похоже на то, что мне Лоренс Оливье говорил о Гамлете. Никто в точности не знает, какой он. Сумасшедший или нет, здоровый или больной, умный или глупый. Вот он такой, непонятно кто! И так же эта твоя Кармен. Какая она, я не знаю...» Вот такой неожиданный вышел у нас разговор. Но я попросила его сделать мой вариант — Кармен любит Хозе до конца. Дзеффирелли страшно «завелся» этой идеей. Через день он прибежал на репетицию, как сумасшедший. И мы стали делать четвертый акт, как я думала. И в спектакле у нас получилась большая трагедия.

И все-таки для меня Кармен не состоялась. И я объясню, почему. Дзеффирелли хотел сделать глобальный спектакль и по страстям, и зрелищно. В четвертом действии на сцене находилось пятьсот человек хора и миманса. Там был и испанский ансамбль с бубнами. И целая кавалькада живых лошадей, участвовавших в параде матадоров и пикадоров. И как зрелище это действительно было грандиозно. Это было — как кино. Спектакль и передавался по «Евровидению». Но дирижер Карлос Клайбер хотел, чтобы это была опера Бизе, лирическая, камерная. И Клайбер хотел, чтобы Кармен пела на пианиссимо, а я могу это сделать и всегда так пою, но Дзеффирелли выпускал на сцену пятьсот человек и еще лошадей. И конечно, я почти не слышала оркестра. Или в третьем акте я пела свое гадание, а рядом со мной стоял живой ослик. И в самых трагических местах он делал губами вот так — прррруф! прррруф! Это выводило Клайбера из себя. Он кричал: «Уберите осла!» А Дзеффирелли отвечал, что ему ослик нужен для антуража. Словом, между ними происходили прямо кровопролитные баталии. И все это, увы, было в ущерб музыке. Ну, а я попала в этот конфликт между режиссером и дирижером.

— Может быть, в Дзеффирелли победил кинорежиссер?

— Может быть. Но ведь именно он удивительно поставил «Отелло» с тем же Клайбером. И «Тоску» с Марией Каллас. Но на этот раз был какой-то просчет. Но это просчеты большого мастера. И сейчас мы с ним договорились об участии в съемках фильма «Аида», которые начнутся в октябре этого года.

Для фильма Дзеффирелли собирает артистов разной национальности, из разных стран, разных культур. Он хочет сказать, что люди разных стран могут понять друг друга и жить в мире и как творцы искусства, и как зрители его. И это правда! Когда я первый раз пела «Аиду» в «Метрополитен-опера», весь зал встал. И я подумала тогда, что искусство — не только мир эмоций, страстей и духовных наслаждений. Музыка иногда — лучшая дипломатия. Толстой давно сказал, что искусство есть средство единения людей в добре.