

КАК ПРИНЦЕССА НА ГОРОШИНЕ ПРЕВРАТИЛАСЬ В САЛОМЕЮ НА БИЛЬЯРДЕ

Самая удивительная певица российской оперы дала
эксклюзивное интервью «НГ»

Александр Шуплов

КОРРЕСПОНДЕНТ:
ЛЮБА, что сейчас происходит в российской опере?

ЛЮБОВЬ КАЗАРНОВСКАЯ: В опере примерно то же, что на дворе: моросит, снежит и так далее. С одной стороны, для оперы и музыкальных театров сейчас время очень сложное и очень негативное — и в мире, и в России. Россия всегда плелась немножко в хвосте оперного мира, хотя у нас были роскошные голоса, большая исполнительская традиция русских опер. Впрочем, западные оперы мы пели... на русском языке. От того, что сейчас эти оперы стали петься на иностранном языке, мало что изменилось. Язык у наших певцов безобразный, стиливый — это никуда не годится. От понимающих в оперном деле и западных и российских коллег постоянно слышу: как был в русской опере Царевкокшайск, так он и остается...

— Но ведь и исполнение русской оперы на Западе оставляет желать лучшего.

Л.К.: Русскую оперу на Западе до последнего времени не знали, разве что «Онегина», «Пиковую даму», «Бориса Годунова». Западные режиссеры в постановках русских опер, жедая уйти, как они говорят, от нудности, делают ляп за ляпом: ставят все с «ног на голову», коверкают сюжет. В общем, почти сочиняют свое либретто. Так, в Берлине действие «Пиковой дамы» происходит в... сумасшедшем доме! Очень грустно! Я за эксперимент, новаторство, но со знанием музыки и истории.

Я учредила свой Фонд поддержки оперного искусства России (ему уже 3,5 года). С помощью этого фонда хотела начать укоренять совершенно новые тенденции в российской оперной жизни: приглашение замечательных педагогов и настоящих мастеров бельканто для обучения наших молодых певцов настоящему стилю исполнения зарубежной музыки. Это означает — не просто петь с выражением, как любят у нас говорить, и не просто «страдать» (у нас принято, если ты поешь итальянскую оперу, обязательно страдать и лить слезы)... И не кричать! Ведь у нас поют итальянскую музыку по принципу: «Чем громче, тем лучше».

— Или ловеласничают...

Л.К.: Ловеласничать, подпускать сладкие карамельные интонации для теноров — святое дело. С другой стороны, сложившаяся ситуация имеет не только плохие, но и хорошие стороны. Жизнь идет по спирали. Если мы сейчас пребываем в состоянии черноты, то обязательно наступит белая полоса. Знаю это по себе и своим проектам. Если бы восемь лет назад я пришла со своими проектами в Большой театр или в Новую оперу, мне бы не удалось пробить брешь. Ответ был бы стереотипным: мол, есть репертуарный план как минимум на год. И не стоит приглашать никаких звезд. Разве что от силы устроить какой-нибудь гала-концерт... И все-таки я проторила дорогу своим проектам.

— Как складывается ваши отношения с нынешним руководством Большого театра?

Л.К.: Не знаю, как сейчас будет, но с Владимиром Викторовичем Васильевым я находила общий язык. Не могу сказать, что все было просто. Но был серьезный диалог, непростые беседы и у меня, и у Роберта. В результате мы находили общий язык и осуществляли свои проекты в Большом театре. Васильев в принципе был открыт для многого: и для приглашения иностранцев, и для сцениграфических изменений даже в его идущих спектаклях, и для приглашения дирижеров, и так далее. Он мне сказал: «Я вам даю возможность делать в театре интересные вещи. Делайте!» Вот почему я и говорю, что, с одной стороны, ситуация в наших музыкальных театрах безрадостная и тяжелая. Но, с другой стороны, появляются ростки нового, появляются возможности осуществлять уникальные проекты с интереснейшими исполнителями. Одним словом, получается, что мы находимся в идеальной ситуации: когда все плохо, идти можно только вверх.

Любовь Казарновская — одна из самых удивительных и самостоятельных фигур нашей и мировой музыки. Судьба даровала ей многое: прекрасные внешние данные, голос, великолепную вокальную школу. В ранней юности ей, любимице судьбы и принцессе на горошине, довелось бывать в доме знаменитого академика Виктора Виноградова, где собиралась интеллигенция Москвы, включая Дмитрия Лихачева и Юрия Лотмана (кстати, супруга Виноградова, Надежда Малышева, аккомпанировала самому Шаляпину, дружила с Ахматовой и Раневской). Певческий талант Казарновской обозначился в 16 лет. Гнесинка, консерватория — и вдруг удача: великий Караян приглашает ее на свой фестиваль в Зальцбурге. Удачно сложилась и ее личная жизнь: вышла замуж за австрийского импресарио Роберта Росчика, растет сын Андрей... Наш разговор получился разбросанным — и потому интересным.



Первая леди российской оперы.
Фото из домашнего архива

— Чем хуже — тем лучше... Знакомы ли вы с Александром Ворониным?

Л.К.: Я знаю его очень хорошо. Пела с ним на сцене Большого театра. Мы часто встречались в концертах. Он был очень востребованный певец.

— После его нового назначения в руководство Большим вы встречались?

Л.К.: Нет. Но у меня был контакт с Геннадием Николаевичем Рождественским, который, в принципе, на словах согласен, что в Большом театре можно делать какие-то интересные вещи.

РОБЕРТ РОСЧИК: Мы собираемся делать базовые проекты, а не только разовые, так сказать, мимолетные, когда звезда приезжает на один раз, а потом все рушится.

Л.К.: Разовые проекты хороши сами по себе. Они могут стать событием, подобным фейерверку. Но одновременно с этим надо делать что-то серьезное, основное.

— Вы упомянули свой фонд. С культурными фондами в России всегда напряженка. Испытывает ли ваше детище трудности?

Л.К.: Конечно. Одна из задач нашего фонда — проведение мас-

тер-классов с выдающимися певцами — носителями западной культуры, в частности представителями итальянской школы, вердиевскими исполнителями и исполнителями французской музыки. Мои личные контакты предоставляют возможность пригласить их. Но я вижу полное непонимание чиновников. Вся эта бюрократическая машина смотрит на меня и говорит: «Ну что вы, разве можно за мастер-классы платить деньги?»

Р.Р.: Самое главное, что это непонимание исходит от директоров оперных театров. Хотя, в принципе, это дело не Казарновской, а их собственная забота: отпугивать на эти мастер-классы певцов, у которых уже есть какой-то опыт, для пополнения репертуара и повышения мастерства.

Л.К.: Два года назад, когда знаменитая Рената Скотто делала в Москве мастер-класс, я не видела никакой заинтересованности у молодых певцов ГАБТа или Театра Станиславского, например, к ним.

— Может быть, срабатывает правило: у советских собственная гордость?

Л.К.: Да нет. Рассуждают иначе: зачем нам мастер-классы, мы и так все умеем. И кто это говорит? Доминго, Френи, например, занимаются постоянно с выдающимися пианистами и людьми, которые могут их чему-то научить. Паваротти постоянно занимается со своим пианистом и режиссером... Наверно, они знают, что делают. А какой-нибудь Вася Тюткин, который окончил два курса консерватории, мастер-классами гнушается, считая, что он все умеет и может!

— Стало быть, противодействуют не только чиновники, но и те, ради кого все это замысливается?

Л.К.: Совершенно верно. Все очень тяжело раскручивается, потому что нет традиции. На Западе, если объявляется мастер-класс выдающегося певца, где он не просто показывает пару «бюролек», а активно две недели работает с певцами, отбоя от желающих нет. А нашим еще надо приплачивать, чтобы они занимались. Наши все знают. Как-то услышала подобное мнение одного профессора с вокальной кафедры Московской консерватории — и у меня отвисла челюсть. От косности и тупости этих людей просто тошно. Даже любопытства нет, а как там у них учат, что говорят — странно!

Р.Р.: Удивительно, что в России к непониманию со стороны директоров оперных театров прибавляется непонимание со стороны преподавателей музыкальных вузов.

Л.К.: А потом, я думаю, срабатывает инерция железного занавеса. У нас была совершенно «огороженная» территория. Мы поем, танцуем и играем так, как нас учили бабушки и дедушки. Я не говорю, что это плохо. В каком-то смысле это замечательно, что мы сохранили свою традицию. Если послушать записи до того, как открылись границы, то обнаружишь, что все пели с одинаково «довоенной», как я ее называю, манерой. Границы открылись, а преподавание профессурой ведется все также, по старинке. Все также, с довоенной манерой, поют их студенты. Все считают, что только так и надо петь. А если открыть ушки и послушать, то можно обнаружить другой принцип пения. Это музыкантский принцип, с фразировками — тот, которому учила Скотто, когда вела здесь мастер-класс; тот, которому обучала старший концертмейстер Метрополитен-опера Джоан Дорнеман, которую мы сюда пригласили, в Россию. Кстати, последняя была пианисткой Монсеррат Кабалье, занимается с Паваротти и Доминго. Ей есть чему поучить наших певцов. Вместо этого ее встречают скептицизмом: «А зачем нам это надо?» Ведь у нас считается успехом громко заорать!

Р.Р.: Зато в Москве и в Петербурге есть по несколько «вторых Каллас» и «вторых Тебальди»!

— «Вторых» в своей тусовке!

Л.К.: Совершенно верно. Они слушают до умопомрачения записи Тебальди, ловят все интонации. А на создание своей исполнительской манеры не хватает ни воображения, ни образования.

— Отчего же тогда народ ломится на оперу и балет?

Л.К.: А я вам скажу почему. Народ устал от чернухи и порнухи, которыми нас закармливают с утра до ночи и по ТВ, и в театрах. Вот почему на старейшем спектакле «Севильский цирюльник» в Театре имени Станиславского или на старом спектакле «Евгений Онегин», поставленном еще Станиславским, аншлаги. Люди хотят красоты, классики, хотят отдохнуть душой. Если все время совать в нос насилие, агрессию, плохое музыкальное исполнение, возникает чувство тошноты. Эмоционально разбудить публику можно только Красотой!

— У Казарновской есть клакеры?

Л.К.: У меня есть не клакеры, а свой фан-клуб: интеллигентная московская публика — врачи, учителя, профессора МГУ. Где бы ни был объявлен концерт, они на последние деньги купят билет и придут. Это очень приятно.

— Как вы относитесь к клакерству? Ведь это тоже своего рода поклонничество.

Л.К.: У настоящего художника, будь он певец или музыкант, должны быть поклонники, люди, преданные ему без лести, которые могут четко сформулировать, за что они его обожают. Например, мои поклонники говорят, что от Казарновской всегда можно ждать что-то новое и чрезвычайно интересное. Потому они и ездят за мной по мере своих возможностей, где бы я ни выступала. Но я против экстрема. Поклонники — это часть театра, без них нельзя. В итальянских оперных театрах без клакеров не проходит ни один спектакль. Это, как правило, очень знающие люди, которые занимаются галерку и реагируют на все, как барометр: взял шикарную ноту — они: «А-а-а!» Представляете, какая поддержка певцу и музыканту! А если облажался, они тебе: «Бу-у-у!» Портят настроение.

Р.Р.: Кларкство, если оно идет от души, не куплено, — нормальное явление!

Л.К.: Ну, а у нас есть группка певцов и исполнителей, которые себе эту клаку покупают. Эта клака устраивает им буквально класбишенские венки — за две нечисто спетые фразы. Помнится, в прошлые годы своя клака была у Лемешева и Козловского — «лемешистки» и «козловитянки». Они даже били друг друга, извините, морды. Но это было честно.

Р.Р.: Я в свое время очень часто ходил в оперу. У нас существовали фан-клубы разных певцов и, конечно, были трения. Но деньги при этом не были замешаны. Все было от души, все шевелило мертвую атмосферу.

Л.К.: Когда видишь, как клакеры орут каждый выход на премьерах наших ведущих музыкальных театров, где постановка такого качества и такого уровня исполнения, что ниже некуда, хочется просто закрыть глаза, закрыться подушкой и сказать: «Господи, ну что вы творите?» Невозможным глазом видно, что все это куплено. Я верю в настоящих поклонников жанра. На концертах Рихтера или Когана не надо было людей покупать, потому что эти музыканты настолько эмоционально трогали публику, что та взрывалась. Ради такой публики стоит петь.

— На каких сценах вы любите работать?

Л.К.: Мне легче дышится и легче поется там, где я встречаю во круг себя доброжелательную и творческую атмосферу. Мне в принципе все равно — пою ли я в Большом, в Мариинском, в Новой опере или еще где-то, скажем, в Вене или Метрополитен-опера... Мне важно, чтобы была творческая и невероятно интересная обстановка. Тогда я могу простить и неважность акустики (хотя, конечно, хочется выступать в хорошей акустике), и не первый ранг театра, пусть он будет средней руки. Но именно в театрах средней руки иногда возникает атмосфера намного более творческая, живая и искренняя, чем в театрах первой руки. Эти так «надуты», напышены, что за своим именем уже не видят и не чувствуют, что уже где-то перешли грань дозволенного и доступного.

(Окончание на стр. 11)

(Окончание. Начало на стр. 9)

— У вас уже должен был выработаться иммунитет на подобные явления. Сфера искусства сродни банке с пауками.

Л.К.: Но это все относится к околотеатральной среде, мелкотравчатым людям, которые и создают эти интриги. К творцам это не имеет отношения... Привыкнуть к этому, наверное, никогда нельзя. Разве что, в какой-то момент можно все это отрицать и отбросить: мол, гори оно все огнем! Но я не имею в виду нетворческие обстановки. Я говорю о том, что все исполнители, все компоненты спектакля должны соответствовать друг другу. О том, чтобы дирижер был подготовлен и с певцами работал как настоящий маэстро. О том, чтобы режиссер был также подготовлен, знал клавиш и не ставил певца в идиотские ситуации. О том, чтобы все певцы соответствовали друг другу и составляли ансамбль. Все это — вопросы уровня подготовки, уровня профессионализма. Если все эти компоненты имеются, то получается невероятно творческая, интересная работа. Все начинают работать по максимуму. И если вы способны выдать нормально 70%, то неожиданно выдадите все 100%!

Так, к примеру, получилось в Севилье. Я ехала туда, настроившись на рядовой спектакль (говорили, что его перенесут из Ла Скалы). Никто не думал, что на постановку приедет сам Франко Дзефирелли, ведь севильский театр в то время был отнюдь не категории А. Но получился такой спектакль, что все плакали. Плакал оркестр, плакал Дзефирелли, плакали певцы, плакал дирижер. Никто не хотел разъезжаться и расходиться — такая сложилась атмосфера! Получился спектакль высочайшего образца, который по рангу был бы для суперпервых театров.

— Дзефирелли один в мире...

Л.К.: Безусловно. Нам приходится работать с тем, кто есть. К тому же, понимаете, Дзефирелли тоже не всегда адекватен, а здесь у него был творческий подъем: он увидел в составе исполнителей тех людей, о которых он мечтал: молодых, голосистых, эмоциональных, которые отвечают его концепции. В результате пазл сложился! Хотя бывает и так, что Дзефирелли приезжает со своими идеями и натывается на исполнителей, от которых его, извините, мутит... Хороший спектакль — это если есть талантливый дирижер, который любит певцов и знает, как с ними работать; если ставит режиссер, который тоже любит

певцов, знает сценографию, понимает, о чем говорит; если есть хороший (даже не надо гениального!) состав исполнителей, которые очень подходят к друг другу, — все! Можете считать, что спектакль у вас будет. Это, как Таганка. Помните у Любимова: маленький зал, денег — мало... А вся Москва ломилась! Да и не только Москва. Потому что там был дух, там был режиссер, там были актеры, которые работали, как один организм.

— Вы неоднократно признавались, что одна из ваших самых любимых работ — Саломея в одноименной опере Рихарда Штрауса. Помните, по сюжету Саломея

КАК ПРИНЦЕССА НА ГОРОШИНЕ ПРЕВРАТИЛАСЬ В САЛОМЕЮ НА БИЛЬЯРДЕ

Знаменитая гаф. — 2001. — 17 марта — с. 9, 11

должна сама танцевать перед Иродом, дабы получить за свой танец голову Иоанна Крестителя, и при этом обнажаться. Как вы решили эту сцену?

Л.К.: Я танцую этот танец с семи покрывалами с преобладающим удовольствием. В самом деле в какой-то момент певица должна

обнажиться донага. Я никогда не обнажалась догола. Есть вещи, через которые я не могу переступить. На мне всегда есть так называемое балетное боди, на котором рисуют все мои прелести. Но я — неголая, и для меня психологически это очень важно. Раздеться на сцене не могу!

— Что-то чисто русское...

Л.К.: Это не чисто русское. Я знаю очень многих западных исполнителей, которые не могут это сделать. С другой стороны, есть очень много русских, которые по 15 минут бегают голые по сцене, а образа нет! И вообще «Саломея» — не про «это»!

— Чем-то надо оправдывать цветы...

Л.К.: Совершенно верно. А у меня есть твердое убеждение, что оперный театр не должен переступать определенные границы. Это не стриптиз. Если вы хотите посмотреть красивую стриптизершу, красивое тело, для этого не надо слушать два часа оперу. Заплатите деньги и посмотрите на очаровательных девушек, которые с удовольствием раздеваются и делают это своей профессией.

— Молча.

Л.К.: Да. Человеческое тело, которое хотят обнажить, должно быть абсолютно совершенным.

— Вообще-то Казарновская выглядит на все сто!

Л.К.: Спасибо, но в боди я чувствую себя свободной, могу красиво двигаться, не думать о моральной стороне. Мне так легче!

— Обманываете публику?

Л.К.: Я бы не сказала.

Р.Р.: Для публики важен процесс раздевания, а не голое тело.

Л.К.: И этот процесс должен быть настолько эротичным и сексуальным, что в каком бы боди я ни выступала, публика должна прийти в экстаз и забывать обо всех условностях. Когда я сбрасываю покрывала, публика рисует в воображении эротические картины... И вообще эта опера не о сексе и не об эросе, а о другом: как в маленькой девочке, невероятной эгоистке, страшном существе, которую изломала жизнь и которая не знает слова «нет», как в ней просыпается женщина. Иоанн Креститель, которого она хочет

поцеловать и которого вождет и жажда, первый говорит ей «нет» и старается ее обратить в истинную веру. Вот тут она пускается во все тяжкие. И по подсказке своей матери танцует перед своим приемным отцом, чтобы добиться своей цели. Вот про что эта колоссальная опера, а совсем не о танце «семи покрывал».

— В Коране сказано о женщине: и лучшая из них змея...

Л.К.: Так и есть. В опере маленький змееныш вырастает в конце в огромную кобру... Кстати, мне довелось говорить с одной из лучших исполнительниц роли Иродиады, солисткой Метрополитен-оперы Миньон Дан (она до сих пор поет, хотя уже в возрасте). Она мне сказала: «Других Саломей мне хочется удавить, чтобы они побыстрее отмучились, отпели свою заключительную сцену и успокоились. А тебя мне жаль. Ты меня заставляешь каждый раз плакать». Саломея — это ребенок, который не смог прибиться ни к одному, ни к другому берегу. Она не знает, что с ней творится. В ней пробуждаются какие-то человеческие чувства и в то же время — невероятная жестокость и мерзость, которые свойственны тинейджеру. Эта ненормальная обстановка в семье с папашей и с мамашей толкает ее на черт-те что. «Саломея» — страшная опера о судьбе тинейджера. Вот почему героиню должно быть жаль, и в финале люди должны обливаться слезами, когда эта девочка говорит мертвой голове: «Если бы ты посмотрел на меня, если бы разглядел, ты бы меня полюбил. А мне только этого и надо было». Штраус написал действительно музыкальную драму и наделил Саломею такой болью, такой силой и мощью, что в финале слезы зрителей неминуемы!

— Кстати, танец «семи покрывал» — совсем не танец. Это импровизация. Саломея не знает, что ей делать. Она только одержима целью — заставить Ирода принести ей голову Иоанна Крестителя.

Л.К.: Замечательно поставил «Саломею» в Канале Атом Эгоян, известный кинорежиссер с двумя номинациями на «Оскар». Поскольку он является кинорежис-

сером, то поставил ее повесть о жизни — с проекциями. Например, маленькая девочка идет по лесу и заблудилась в этом лесу жизни... И из этого рождался мой танец — танец заблудшего существа. Очень неожиданно, в современном антураже мне довелось петь Саломею в Германии: когда Ирод и все его окружение просят Саломею танцевать, она взбирается на бильярдный стол и начинает интригующе снимать с себя перчатки, пояс, чулок... Это было так страшно, так ужасно, когда дальше она начинает петь и семь раз повторяет: «Дай мне голову Иоанна Крестителя на серебряном блюде!» И здесь начинается этот дьявольский танец. Знаете, это как у тинейджеров: «А я хочу, а мне дай». Это было так страшно. У народа в зале просто волосы дыбом поднимались. Вот что такое Саломея.

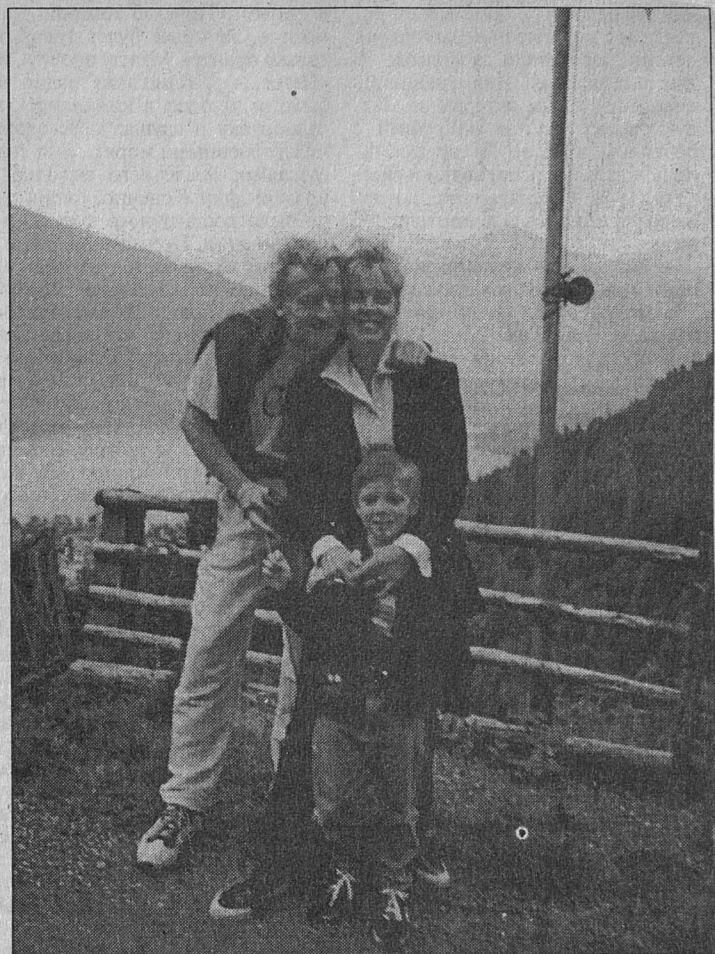
Там же в Германии мы увидели сцену: в «Саломее» одна девочка бегала, бегала по сцене — вместо танца-то Саломеи! — и вдруг предстала перед публикой... голой. Народ начал смеяться. Достигнутый эффект был обратным. Мы с режиссером решили сделать этот процесс раздевания в танце заторможенным. Это будет намного интересней. На мне оставались спущенная с плеча рубашка и одна подвязочка. Это — бомба!

— Люба, вы независимый человек?

Л.К.: Да! Я во всем независимый человек, даже, если внешне, может быть, где-то и проявляется моя зависимость. И пусть во время постановки я завишу от партнеров, от дирижера, все равно внутри я независима. У меня внутри выработана настолько четкая концепция того, что я буду делать, что я могу и умею отстаивать свое мнение, свою позицию. Говорят о моем неуживчивом характере: мол, скандалистка, капризная... Неправда, я просто умею бороться с тем, что считаю неверным.

— Но ведь независимая женщина — катастрофа. Вспомните большевичек!

Л.К.: Они не были независимыми. Они были продуктом своей системы. Моя независимость в том, что я никогда не была про-



Семья в сборе: Роберт, Андриуша и Любовь. Фото из домашнего архива

дуктом никакой системы. В брежневские времена, когда нас с одним чудесным баритоном прокатили с международным конкурсом, мы написали открытое письмо министру культуры, причем инициатива была моя. Я знала, что нас затравят, потому что власть имущие этого не любят. Мы спрашивали в письме: почему такая несправедливость? Почему всегда проходят ученики каких-то профессоров? Почему мы, объективно лучшие, не прошли на этот конкурс? Я бастовала против системы. Я носила свой крестик, повешенный мне на шею бабушкой, и получала тумаки от секретаря парторганизации. Он предупреждал: «Ты пострадаешь за этот крест». Ну и плевать! Я всегда умела противодействовать потоку, не поддаваться стадному чувству «камнем лечь на пути горной реки». И в этом моя независимость.

Р.Р.: И при этом оставаться настоящей женщиной — мягкой, женственной.

Л.К.: Мне нравится, когда меня пожалеют, приласкают, погладят по голове. Но и в жизни, и в творчестве, если я знаю, что должно быть так, а не иначе (особенно в творчестве!), я буду с пеной у рта отстаивать свою независимость!

— Политикой интересуетесь?

Л.К.: Постольку-поскольку. Читаю газеты, смотрю ТВ. Хочу, чтобы наконец в душах людей воцарился покой: чтобы в нашей стране и во всем мире не было войн и все было спокойно; чтобы политики нами не играли — ведь из-за политических идей, какими бы они ни были важными, порой на бильярдных столах проигрываются и судьбы государств, и судьбы людей... Меня такая политика не интересует.

— Лучше на этих бильярдных столах танцевать Саломею!

Л.К.: Пусть лучше мы будем танцевать, петь на этих столах, чем те, кто расположился за ними, нас будут убивать. ■



Лучшая Саломея на оперной планете.

224