

«Театр—все в моей жизни»,—

говорит концертмейстер оперы Лия Могилевская

ГАЗЕТЫ

С. Бенидишвили. Поскольку мы знаем друг друга много лет, если ты позволишь, я буду и в интервью обращаться к тебе на «ты». В жизни каждого человека бывает период накопления творческого опыта, впечатлений, период учены, то есть «время собирать камни» и есть «время их разбрасывать»—затратить свой опыт, передать его другим. Что ты можешь сказать о своем сегодняшнем дне?

Л. Могилевская. Дело в том, что 10 ноября по трудовым книжкам исполнилось 45 лет моей творческой работы. Поскольку я считаю, что у нас и без того много будней, я решила из этого тоже буднего дня сделать праздник и пригласила друзей на обед в ресторан Дома композиторов. Как ты понимаешь, за 45 лет накоплен большой опыт.

С. Б. Я знаю, что начинала ты в Ленинграде и, видимо, там надо искать таких первых учителей?

Л. М. Своими первыми театральными учителями я считаю ленинградского дирижера Эдуарда Петровича Грикурова, с которым я работала в Малом оперном театре и у которого очень многому научилась — в полифонии оперы, оперного спектакля. Потом длительные творческие контакты с Евгением Федоровичем Светлановым оставили огромный след в моей жизни. Каждая встреча с ним давала мне что-то новое. Мое сотрудничество со Светлановым началось, еще когда я жила в Ленинграде. А дальше я могу сказать, что решающим было влияние на меня Бориса Александровича Покровского, которого я считаю своим главным учителем. У него и научилась воспринимать оперного

спектакля в целом, научилась воспринимать музыку. Его метод «перпендикуляр», о котором когда-то в предисловии к первой книге Покровского писал С. А. Штейн, помогает мне не только в работе над оперным материалом, но и в моей камерной поэзии. Поэтому, когда люди бывают на моих концертах с оперными солистами — Маквалом Касрашвили или с Тамарой Сиянцкой, они видят не прямое исполнение текста романса, а и вторые и третьи планы, т. е. «перпендикуляр».

Я рассказываю об одном, может быть, неожиданном случае. Когда-то меня совершенно неожиданно попросили записать диск с Николаем Геддой. Репетиций не было, репетировали прямо на «Мелодию», непосредственно перед записью. Не буду говорить о квалификация Николая Гедды, это — замечательный певец, он очень чисто поет по-русски, язык живет хорошо, понимает смысл каждого слова. Во время записки я не очень могла справиться за результата исполнения — пыталась, поняла его замысел, играть я его клочку. Когда вышла пластинка и я ее прослушала, мне было очень грустно от односложности, прямолинейности исполнения. Гедда замечательно поет то, что написано композитором, поет напрямую смысл текста. Но мне этого мало.

Конечно, много дали мне встречи с Г. Н. Рождественским в «Хатерике Исайиловской», «Обручении в монастырь»... Да у всех дирижеров, с которыми я сотрудничала, а это — и Б. З. Хайкин, и М. Ф. Эрмлер, я чему-то училась.

А. Н. Лазарев я знаю с того дня, когда он пришел в театр и

начал заниматься «Игроком». — Это было очень интересно. Но так получилось, что потом, фактически до «Тоски», которую театр должен был показать в Висбадене, многие годы у меня не было работы с ним по новым постановкам. С «Тоски» возобновились наши творческие контакты, сотрудничество в новых постановках, и мне он очень интересен как дирижер. Мне нравится его отношение к музыке: его интерпретация идет от замысла автора, а не от всего нанесеного, что за годы эксплуатации приобрел спектакль. Впервые я ощутила это в «Тоске», и мне было очень интересно, потому что я знала разные версии этой оперы, у меня есть три видеозаписи, аудиозаписи. То, что сделал Лазарев, было для меня совсем другим. Так же в свое время «очистил» «Онегину» М. Л. Ростропович. Все это — тоже школа для меня. На мой взгляд, с приходом А. Н. Лазарева на пост главного дирижера Большого театра повысился музыкальный уровень спектаклей. Это не только заслуга Лазарева, в результате требований и планов наших дирижеров А. Степанова и А. Чистякова. С наших артистов требуют как с музыкантов, и если раньше на спектаклях было много «грязи», особенно — в ансамблях, то теперь этого почти нет.

За последнее время для меня стал почти открытием Павел Сорокин, дирижировавший «Трагедией». Не говорю уже о прекрасных руках, точном жесте, меня порадовало его замечательное отношение к музыке, умение выкоординировать и на первом в своей жизни оперном спектакле потребовать от его участников

четкой музыкальной концепции, которая во многом была исполнена. Главным критерием был замысел Д. Верди.

С. Б. Параллельно накоплению идет у тебя процесс отдачи и не случайно так стремишься работать с тобой и дирижеры, и солисты. И трудно, наверное, найти в оперной труппе человека, который не встречался бы с тобой в процессе работы, не говоря уже о людях, постоянно поддерживающих с тобой творческий контакт?

Л. М. Конечно, накоплен большой опыт и идет процесс активной отдачи того, что я знаю и умею сама. Я в последние время мало играю сценические репетиции и даже спектакли, основное время занимают уроки, и каждый — холяснейшая отдача, передача опыта артистам, с которыми я занимаюсь.

С. Б. А дирижеры ты можешь помочь в процессе подготовки нового спектакля?

Л. М. В первую очередь я реализую их музыкальную концепцию и стараюсь научить этому артиста, с которым работаю. Кроме того, до первой встречи артиста с дирижером я пытаюсь, если есть такая возможность, провести с ними сплавки ансамблей, ария заария, которые ставит дирижер, для того чтобы участники пришли на первую встречу с дирижером лучше подготовленными. Такую музыкальную работу я делаю и по «Младце», и по «Орлеанской девице». В меньшей степени — по «Онегину», потому что я включилась в работу гораздо позже — только с 18 марта. Но уроки по «Онегину» у меня были с Ленским, Онегиным и Татьяной. Я приходила к А. Н. Лазареву

по сцене, я знала его требования, знала, что хочет В. А. Покровский, поэтому в классе все их задания проводились в жизнь. Так что свою задачу помощник дирижера (не знало, нуждается ли он в ней) я вижу в том, чтобы в классе на уроке работать в их ключе, чтобы выпускать «продукцию» на определенном уровне.

С. В. Ты говорила, что во время пребывания А. Н. Лазарева на посту главного дирижера значительно повысился музыкальный уровень спектаклей. Передо мной «Независимая газета» за 20 ноября. Читая интервью с членом жюри Международного конкурса солистами имени Глинки Вячеславом Кореспондент газеты Павел Алексеев так формулирует вопрос: «Скажите, страшное состояние оперной труппы Большого театра отражает в целом нашу общую ситуацию?». То есть вопрос однозначно оценивает состояние нашей оперной труппы. Что ты скажешь об этом заявлении?

Л. М. Во-первых, что такой этот Алексеев и кто дал ему право на подобную безапелляционность? Во-вторых, я решительно не могу с ним согласиться. В жизни театра был длительный период, когда а оперную труппу почти не принимали новые артисты. В результате возникла большая разрыв между средним поколением, которое сегодня может исполнять все, что идет в Большом театре, и молодежью, которая пришла совсем недавно. За четыре года пребывания А. Н. Лазарева на посту главного дирижера в театр приняло много молодых артистов, которые сегодня достойно несут на своих плечах репертуар Большого театра. На них с первых же дней навалили огромную работу. Где это видно, чтобы молодая артистка — я говорю об Ирине Визуловой — первый раз вышла на сцену в «Метрополитен» и пела Татьяну? Могла ли

такое быть двадцать лет назад? Никогда! Она бы долго ждала своей очереди, пока отпели бы Вишневецкая, Миляшкина и другие. А вот сегодняшним молодым дали возможность доказать, что они достойны быть солистами Большого театра. А свои неудовольствия тов. Алексеев пусть адресует в первую очередь консерваториям. Потому что к нам приходят люди с хорошими голосами, но только в театре их начинают учить петь в связи с оперным произволом. Теперь, что касается конкурса и того, почему того или иного лауреата не взяли в Большой театр. К сожалению, итог конкурса не является тождеством возможности работать в театре. Пять арий и три романса можно выучить, но это не значит, что лауреат способен петь с оркестром, участвовать в сценическом действии, наконец, не означает, что его голос прозвучит в зале Большого театра. Это — самое главное. У нас же в зале много, даже очень хорошие певцы, даже звучат — нужна другая подача звука. В лучшем положении молодые артисты, попадающие сразу в Большой театр — они ориентируются на нашу акустику. А другим, даже опытным певцам, надо найти свое звучание в Большом театре. Поэтому получается так, что когда наши певцы лирического склада приезжают в другие города и даже за границу, в театры не такой величии, как наш, их всегда спрашивают: «Почему вы не поете более крепкий драматический репертуар? Да, у нас нет сегодня, скажем, таких басов, как Максим Дормидонтович Михайлов. Но живут в этом на Большой театр. И не только его артисты. Васы — все драматические голоса — теноры, баритоны, сопрано у нас загублены оркестровым строем. Для того чтобы выдержать tessitura, голоса вымываются, и поэтому, чтобы озвучить драматическим голосом, например, третий акт «То-

ски», певцы поют почти на полтона выше. Мне рассказывал дурал Соткилава, что итальянские певцы провели забастовку против высокого стрел. Дик Верди в своих письмах рассказывает, что он писал свои оперы, рассчитывая на строй двадцать семь, в крайнем случае — тридцать два, он послал письмо с протестом-запрещением, потому что вместо «ля» было почти «си бемоль». А мы поем уже «си бемоль» — на тон выше, тем самым не только искажая авторский замысел, но и сокращая срок работы голосового аппарата. Это — катастрофа для пев-

цы. Ты спрашивала меня о том, какую помощь я оказываю дирижерам, певцам. Все слова, которые мне бы хотелось услышать здесь, я слышу только за рубежом. Где бы я ни работала, я всегда получаю ту адекватную, которой я, мне кажется, заслуживает мой профессиональный уровень. Сегодня я на уверена, что кроме артистов с которыми я занимаюсь, я нужна театру, это я почувствовала в последние время, на даяла на то повода руководству оперы. Мне это и обидно, и больно, но я не могу этого не сказать. А приношу ли я пользу, можете спросить у тех, с кем я занимаюсь. Можете спросить старшее поколение — Соткилава, Сиякислову, Касрашвили и можете спросить молодежь — Кулько, Редькина, Визулову, Никольского — людей, с которыми я постоянно занимаюсь в последнее время.

А что касается статей в «Независимой газете», — пусть пишут. Запретить нельзя. Но я знаю, что несколько лет назад президент американской компании, увидев в Газето машу «Младу», сказал в частной беседе: «Я получаю всю прессу в Большом театре и хвалю сюда, имея мнение об опере Большого по советской прессе. Я потрясен. Ни

одна труппа мира своими силами не сможет показать такие спектакли. Это — грандиозно». После этого был решен вопрос о выступлениях Большого театра в «Метрополитен».

Нас можно ругать или хвалить, но мы видели спектакли «Метрополитен» и «Ла Скала», на которые они могут приглашать за огромные деньги, кого хотят, и тем не менее помним усаживающие фальшивого «Трубадура», где один Паваротти пел хорошо. Мы знаем, что наши певцы буквально нарахают и их приглашают на все ведущие оперные сцены. Были бы плохие, не приглашали бы. Так что какое уж там «страшное состояние».

С. В. Что для тебя Большая театры?

Л. М. Это все в моей жизни. Я могла бы давно уйти на пенсию, получать столько же денег, сколько я получаю здесь, и ничего не делать. Но я каждый день прихожу в театр, даю уроки и каждый день занимаюсь сама, слушаю какие-то записи, сижу. Это — тоже работа.

Нот была Вишневецкая — настоящая звезда. Сегодня, через семнадцать лет, Вишневецкая была бы другой. Но у нее был свой исполнительский стиль. Рядом с ней в то же время были и Телавды, и Каллас — певцы иной индивидуальности. Кого к какому ману вести? С кого требовать Паваротти, а с кого — Димитро, с кого Ренату Телавды, а с кого — Эву Мартен? Я всегда говорю о том, что на первый урок к артисту прихожу, не подготовившись. А ко второму уже готовлюсь, потому что каждый артист — индивидуальность. Я иду к кому нибудь ключик подобрала, видя их сильные и слабые стороны. Ведь для того чтобы знать, что такое хорошо и что такое плохо, я каждый день слушаю много музыки. У меня есть четыре записи «Свадьбы Фигаро», пять

«Волшебных флейт», четыре «Дон Жуана», два «Кавалера роз» и т. д. Все это — школы.

С. В. Над какими новыми оперными спектаклями тебе хотелось бы работать?

Л. М. Это — вопрос сложный. Прежде чем говорить о каком-то названии, я должна подумать — кто может выступить в этом спектакле так, как я считаю нужным. Дело ведь не просто в названии. Когда у нас говорят: почему не идет «Отелло», «Игроки», «Аида» или «Трубадуры», надо сегодня точно представить себе состав исполнителей этого спектакля. Все теория и сопрано поют в скрипичном ключе, а баритоны и басы — в басовом. У нас пятнадцать сопрано, они все поют в скрипичном ключе. Но не все они могут петь «Травиату» или Лизу в «Пиковой даме». Чем отличается сопрано, которое может петь Лизу, от того, которое может петь Машу? Тамбуром. Вот по этой причине я говорю о составе спектакля. Вспомни, когда приехал «Ла Скала», мы не хотели слушать Раймонди и ждали Доминго.

Мы все время хотим, чтобы нас сравнивали с западными или американскими театрами — и напрасно. Надо уловить главное — они живут не так, как мы, совсем по другим законам: у них есть возможности набирать артистов со всего мира. Мы работаем своим коллективом. У нас своя эстетика. У нас Русская культура, которую мы не должны подменять западными образцами.

И nonetheless мне хочется сказать следующее. Когда дирижер Орманди спрашивал: «Почему у вас в оркестре много музыкантов среднего возраста?», он ставил: «Оркестр — не футбольная команда. Я свой коллектив коллекционирую». Желая нашему театру коллекционировать свой коллектив.

Выпросы Л. А. МОГИЛЕВСКОЙ
задавала С. БЕНЦИАНОВА.