

ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА

ЛЮБОВЬ И МУЗЫКА

НЕРАЗДЕЛИМЫ

БЕСЕДЫ С АЛЕКСЕЕМ ПАРИНЫМ

Москва
БОСЛЕН
2019

УДК 8 2 - 9 4

ББК 8 4 (2 Р О С= Р У С) 6 Е

50

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ
ФЕДЕРАЛЬНОГО АГЕНТСТВА ПО ПЕЧАТИ И МАССОВЫМ КОММУНИКАЦИЯМ В
РАМКАХ РЕАЛИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПРОГРАММЫ РФ
«РАЗВИТИЕ КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА»

ИЗДАТЕЛЬСТВО И АВТОР ВЫРАЖАЮТ БЛАГОДАРНОСТЬ
ДИРЕКТОРУ БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО ФОНДА ПОДДЕРЖКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА
«ФОНД ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВОЙ» НАТАЛЬЕ МИХАЙЛОВНЕ ИГНАТЕНКО,
А ТАКЖЕ СОТРУДНИКАМ ФОНДА, ПРИНИМАВШИМ УЧАСТИЕ В ПОДГОТОВКЕ КНИГИ:
ЛЮБОВИ НИКОЛАЕВНЕ РОЩИНОЙ, СВЕТЛАНЕ ОЛЕГОВНЕ ПЛОТИЦЫНОЙ
И ЛЮДМИЛЕ АЛЬБЕРТОВНЕ ЛЕОНТЬЕВОЙ

В КНИГЕ ПУБЛИКУЮТСЯ ДОКУМЕНТЫ И ФОТОГРАФИИ ИЗ АРХИВА БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО ФОНДА
ПОДДЕРЖКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА «ФОНД ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВОЙ».
МНОГИЕ МАТЕРИАЛЫ ПУБЛИКУЮТСЯ ВПЕРВЫЕ. КАЧЕСТВО ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ ОБУСЛОВЛЕНО
СОСТОЯНИЕМ ОРИГИНАЛОВ

В ОФОРМЛЕНИИ ПЕРЕПЛЕТА ИСПОЛЬЗОВАНЫ ФОТОГРАФИИ:
ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА. ЛЕНИНГРАД, 1960
ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА — ГРАФИНЯ, ОПЕРА «ПИКОВАЯ ДАМА». ЛОС-АНДЖЕЛЕС ОПЕРА, 2001.

ДИЗАЙН ПЕТРА БЕМА

E50

ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА. ЛЮБОВЬ И МУЗЫКА НЕРАЗДЕЛИМЫ:

Беседы с Алексеем Париним. – М. : БОСЛЕН, 2019. – 256 С., ИЛ. ISBN 978-5-91187-336-3

Книга известного российского театроведа, музыкального критика Алексея Васильевича Парина сложилась из множества бесед со всемирно известной оперной певицей Еленой Образцовой, оставившей неизгладимый след в мировой вокальной культуре XX–XXI веков. Подготовленное издание впервые представляет материалы из ее личного архива: дневниковые записи, сценические и официальные портреты, фотографии в кругу друзей — мировых знаменитостей сцены. Уникальность этой книги и в том, что широкому читателю будет представлена творческая школа Елены Васильевны — ее советы

молодым исполнителям, педагогические размышления, разработки для мастер-классов. QR-коды, размещенные в данном издании, позволят услышать живой голос Елены Васильевны в процессе чтения. Издание приурочено к 80-летию оперной певицы.

ISBN 978-5-91187-336-3

УДК 82-94

ББК 84(2РОС=РУС)6

© АЛЕКСЕЙ ПАРИН, ТЕКСТ, КОММЕНТАРИИ, 2019

© БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД ПОДДЕРЖКИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

«ФОНД ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВОЙ», АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ, ФОТО, 2019

© ПЕТР БЕМ, ДИЗАЙН, 2019

© ООО «БОСЛЕН», ИЗДАНИЕ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ, ОФОРМЛЕНИЕ, 2019

НАТАЛЬЯ ИГНАТЕНКО

ДИРЕКТОР БЛАГОТВОРИТЕЛЬНОГО ФОНДА ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВОЙ



Гимн великой певице

Всего несколько лет мы дружили, общались и работали вместе с Еленой Васильевной Образцовой. Увы, как оказалось, последних лет ее жизни... Но эти годы стали, пожалуй, самыми счастливыми, яркими и наполненными новыми событиями, знакомствами и новыми поворотами в моей жизни.

Как-то незаметно Елене Васильевне удалось вовлечь меня в круговорот музыкальной жизни, сделав сначала директором созданного ею Благотворительного фонда, а потом доверив возглавить самое дорогое и любимое ее детище — Международные вокальные конкурсы. Планов у Елены Васильевны было всегда много. К тому же именно в эти годы совместно с фирмой «МЕЛОДИЯ» приступили к переизданию дисков с ее записями.

По инициативе Елены Васильевны мы стали ежегодно проводить благотворительные концерты с участием лауреатов вокальных конкурсов ее имени, сбор от которых должен был пойти на строительство Оперного театра Московской консерватории.

Как и мечтала Образцова, сегодня фонд не только находит талантливую вокальную молодежь на ее международных конкурсах, но и занимается их продвижением и следит за их дальнейшими успехами.

Пользуются большим успехом у будущих певцов Творческие школы вокального мастерства Елены Образцовой в Москве и Санкт-Петербурге. Мастер-классы там ведут партнеры Елены Васильевны по оперной сцене и ее друзья Маквала Касрашвили, Тамара Синявская,

При жизни Образцовой помимо огромного количества интервью с ней и статей, посвященных ее творчеству, вышли биографическая книга Рены Шейко «Елена Образцова. Записки в пути. Диалоги» (1984 г.) и сборник бесед с Еленой Васильевной Алексея Парина «Елена Образцова. Голос и судьба» (2009 г.).

В 2014 году, к 75-летию Образцовой, мы переиздали с ее согласия книгу Рены Шейко, дополнив ее вступительной статьей самой Елены Васильевны, стихами Елены Васильевны и ранее не публиковавшимися фотографиями разных лет.

В 2018 году при участии Фонда Елены Образцовой в Австрии на немецком языке в издательстве Hollitzer вышел сборник статей и интервью Алексея Парина (Alexej Parin) с названием «Jelena Obrazzowa. Eine russische Opernlegende» («Елена Образцова. Русская оперная легенда»).

Но многое, в том числе последние интервью с Еленой Васильевной, оставалось до недавнего времени не расшифрованным и не изданным. Было решено, что это должно лечь в основу новой книги о Елене Образцовой к ее 80-летнему юбилею. Помимо этого Фонду хотелось, чтобы в эту книгу вошли фрагменты дневниковых записей и заметок с воспоминаниями о детстве Елены Васильевны, о ее творчестве, о жизни.

Мы уверены в том, что Елена Образцова, настоящая русская оперная легенда двадцатого и двадцать первого веков, достойна еще многих и многих книг, фундаментальных исследований музыковедов и искусствоведов, а также художественных произведений, созданных в разных видах искусств.

По словам другой великой певицы, Зары Долухановой, «Елена Образцова сделала для искусства неизмеримо много, подняв русскую вокальную школу на космическую высоту».

Фонд благодарит Алексея Васильевича Парина и издательство «Бослен» за эту работу, ставшую гимном великой певице, олицетворяющей русскую оперную традицию.

АЛЕКСЕЙ ПАРИН



Образцова. Почему она стала легендой?

Сегодня я понимаю, что Елена Образцова, уйдя из жизни, стала легендой, из ее личности создан миф. Но я помню, что легендой и мифом она была и при жизни. Я общался с обаятельной, красивой, умной женщиной — но в уме и в душе возникал параллельно какой-то отдельный, особенный, лучистый образ, существующий во внечувственной сфере. Потому что личность Елены Образцовой попадала в восприятие нашего коллективного подсознательного, где мы общаемся с ирреальными существами, влияющими на общее осмысление жизни. Эти существа обладают «нуминозностью», если пользоваться терминологией психоаналитика Карла Густава Юнга, а нуминозность — это способность переводить наше восприятие в мифологическое поле, заставляя его устремляться к древним ритуалам.

Образцова являлась в разных образах при жизни. Выходила на сцену — одной рукой, вытянутой вперед, превращала сцену Большого театра с декорацией под Египет во вселенную, и зал подчинялся

этой властной дочери фараона без промедления. Брала высокую ноту в конце второго действия оперы «Кармен» — и становилась «царицей мира», а потрясенный пианист-партнер должен был это подтверждать без удовольствия. Играла роль в драматическом спектакле — и смотрела на себя, примадонну, со стороны, не без юмора, и тем сама играла в миф Елены Образцовой. Рассказывала разудалые анекдоты, травила их без остановки — а глаза не теряли своей все-проникающей силы. Потому что она видела всех насквозь, сразу же ощущала фальшь и двойственность, не подпускала к себе притвор и приспособленцев. Сидела на летнем застолье «в свою честь», ни полужестом не делала себя «царицей бала», распространяла на всех

и каждого свое участие и нежность. Выходила на джазовые концерты «забросив чепец за мельницу», пела с упоением и даже каким-то зверским озорством — а потом тихо и виновато признавала, что по ошибке вошла на чужую территорию. Вдруг выходила на подмостки фестиваля «Новая волна» комментировать выступления поп-звезд, ничуть не смущаясь и не строя из себя «королеву бензоколонки». В большом и в малом, в крупном и в мелком, в легкомысленном и высокопарном, везде она оставалась сама собой, Еленой Образцовой, у которой тысяча ликов — и единый лик Великой Певицы.

У Великой Певицы был Великий Голос. В верхнем регистре голос Образцовой ангельски чист, девически свеж, насыщен искренностью и лиризмом. В среднем регистре помещаются земная драма, чувственные водовороты, духовный раздрай и душевные блуждания. Нижний регистр, как ему полагается, отдан тайне, темноте, магии, но и в нем есть место светлым лирическим прозрениям — после погружения в глубокий колодец души.

Волшебство голоса Образцовой еще и в том, что он способен так незаметно менять свой тембр, так мгновенно и контрастно окрашиваться, что вбирает в себя всю полноту душевных движений, мыслей, набегающих побуждений. Он разворачивается перед нами, как таинственное покрывало, окутывающее все проявления жизни. Мы чувствуем в этом голосе токи, идущие из темной архаической бездны, и свечения, уводящие во вселенские слои, где сконцентрировано всё

высокое.

Сравним голос Образцовой с другими голосами — певиц, которые пели с нею рядом. Ирина Архипова первой, кажется, стала петь в Большом театре точно по нотам, не съезжая ни на миллиметр от указанного в партитуре. Ее голос лучше звучал на записях, чем в жизни, где в нем ощущались тускловатые, холодноватые медные призвуки. Пение Архиповой модельно по артистизму и ясности мысли, но увести в нем мыслимые глубины и высоты ей не удавалось.

Галина Вишневская принесла в Большой театр драматическую игру редкой наполненности. Когда ее Аида выходила на сцену, не только мнительную Амнерис пронизывал ужас перед соперницей — весь зал застывал в предчувствии страшных потрясений. Голос Вишневской разворачивал драмы, позволял рвать страсть в клочья, заводил в тупик. Ее Катерина Измайлова являла мощь жизненного начала. Конечно, Вишневская тоже стала легендой, и тоже при жизни. Но не в плане личного восприятия, скорее в социально-политическом контексте.

Еще несколько слов о голосе Елены Образцовой словами ее выдающегося пианиста Важи Чачавы: «Удивительная особенность голоса Образцовой состоит в том, что он «не вмещается» в микрофон, в запись. Когда записывают вокальную партию, обычно усиливают реверберацию, поэтому довольно жидкие в жизни голоса звучат на пластинках, по радио гораздо интереснее. У Образцовой наоборот:

ее записи не могут передать того впечатления, которое слушатели получают в зрительном зале. Секрет голоса Образцовой? Я бы назвал его старинным, поэтическим словом “нега”».

Когда думаешь об Образцовой как легенде, рядом возникают образы Марии Каллас, с которой нашей певице удалось пообщаться очень по-личному, и британской чудо-звезды Кэтлин Ферриер, чье пение музыки Баха до сих пор заставляет дивиться возможному.

Образцова всегда была настоящей примадонной. Немецкий писатель Курт Хонолка пишет о сущностной природе примадонны: «...в основе ее натуры лежат чувственность, выражающаяся в звучании голоса или же в «вечно-женственном» начале (das Ewig-Weibliche), сильная эмоциональная реакция на окружающее и всепобедительная привлекательность». Образцова входила в зал, где полно людей, и все расступались перед ней. Она сидела среди коллег за столом жюри — и все знали безошибочно, кто здесь главный. Она выходила из машины, как из кареты, и носила пышную шубу как простое ежедневное платье. Она примадонна тем, как смотрит (внутри тебя и в глубь тебя), как ходит (легкой, немного торжественной походкой, мы как будто чувствовали всегда большой развевающийся плащ), как жестикулирует (широкий, плавный, женственно-властный взмах руки), как отражает на лице эмоции (соединение неподдельно открытого чувства и замкнутого наглухо одиночества). В Образцовой поражала сращённость чувства собственного достоинства, природного таланта и глубинного понимания человеческой природы.

В Образцовой нам являлась Женщина во всех ее проявлениях. Есть, с точки зрения психологии, по-французски разные типы женщин: *femme enfant*, женщина-ребенок, *femme fragile*, хрупкая женщина, *femme fatale*, женщина-вамп, роковая женщина. Они в ней были все сразу. Вот Образцова шутит и смеется, неистово хохочет, и из глаз ее сыплются искры. Перед нами озорная, бесшабашная девочка, которой море по

колено. Вот она опускает глаза dolu, бледнеет, съезживается, садится как-то неуклюже за стол, ей не по себе, и мы видим перед собой самую беззащитную, самую хрупкую из всех женщин мира.

Но проходит мгновение — и глаза ее мечут молнии, руки совершают властные пассы, все ее тело собирается в клубок энергии, и мы видим перед собой властительницу, «domina», повелевающую людскими судьбами, которой ничего не стоит влюбить в себя мужчину и подавить его.

Фроська из «Семёна Котко» Прокофьева оказалась женщиной-ребенком. Шарлотта в «Вертере» Массне являла главную *femme fragile*, но рядом с ней были и Марфа из «Хованщины», и Любаша из «Царской невесты», и даже Кармен Образцовой входила в ту же группу. А женщины-вамп — Далила, Эболи, Марина Мнишек, Элен Безухова. Их публика, наверное, любила сильнее всех. Хотя рядом еще и четвертая группа — женщины-колдуньи, *femmes sorcières*. Ульрика из «Бала-маскарада», Азучена из «Трубадура», но и Марфа из «Хованщины» тоже.

Ирина Архипова подчеркивала в своей незабываемой Марфе изощренный государственный ум, стальную волю. А в Марфе Образцовой на первый план выходила лирическая открытость сокровенному, мучительная сопряженность с тайнами жизни. После «Хованщины» с участием Образцовой ощущалась связь с неземным, такая сильная, что она требовала долгого времени «отвыкания».

Что такое артистизм Образцовой, без которого ее как художника осмыслить невозможно? Есть артисты, которые приходят на сцену со своими как бы врожденными представлениями о сценическом поведении — и остаются при них всю жизнь, не меняясь со временем или под влиянием партнеров. Ирина Архипова, которая вскоре после своего появления в Большом сыграла Кармен в одном спектакле с Марио дель Монако и тем сразу прославилась, владела сценой без усилия — при этом у нее всю жизнь сохранялась одна и та же «хватка». Образцова — артистка другого типа, она динамична, как ртуть. Хищно и зорко она подсматривала, как, из-за чего поют большие певцы в определенные моменты роли. Потому что артистизм — это еще немножко и обезьянничанье, это еще и продолжение театральной и вокальной традиции, это помещение самого себя в широкий контекст.

В романсах Образцова перепрыгивает с одного душевного состояния в другое с какой-то рекордной скоростью. Ирина Архипова всегда брала при исполнении романсов особой философско-надматериальной надстройкой, которая давала ощущение духовного купола, единой художественной вселенной. Зара Долуханова с необычайным изяществом искала неожиданные вокальные краски, которые говорили прежде всего о душевной тонкости и классической ясности мысли. Образцова пользуется всей совокупностью душевных, эстетических, вокальных инструментов, чтобы мгновенно, в первых же нотах, явить самую суть исполняемого романса. Переключение от света к тьме, от ликования к унынию, от ясности к душевному раздраю происходит ценой невероятного усилия воли, которое мы почти физически ощущали из зала.

Вглядываясь в феномен Образцовой, обнаруживаешь в ней прямую принадлежность к совершенно определенному слою русской культуры. Образцова по всем своим чертам — плоть от плоти «Петербургского мифа», именно Северная столица стала субстратом для ее таланта. В Петербурге коренится поразительная «европейскость»

Образцовой, ее способность легко находить стиливые ключи — вчера к песням Шумана, сегодня к куплетам Целлера, завтра к тонади-лям Гранадоса, а послезавтра к зонгам Вайля. В Петербурге, городе Гоголя и Достоевского, коренится ее трагическая мощь, спрятанная и строгая: Марфа из «Хованщины» Мусоргского, словно предчувствуя ломку национального характера, предвещает явление мрачной, но напрямую связанной с Богом «души Петербурга». Графиня из «Пиковой дамы» Чайковского, хрупкая и несгибаемая одновременно, в трак-

товке Образцовой сама становится символом Петербурга и всей его устрашающе-утонченной красоты.

Петербург объясняет и природу голоса Образцовой. Мощный и многоводный, как Нева, он льется в безукоризненно красивых берегах, способен истончиться до лирически-нежной Лебяжьей канавки — или вдруг вырваться на озерные просторы!

Образцова жила в Москве, но и здесь она неслучайно выбрала уголок с неожиданной для Москвы ансамблевой законченностью, с неожиданным для Москвы кусочком водной поверхности. Вгляди-тесь в Патриаршие пруды, на которых стоит дом, ставший обиталищем Образцовой: многое в этом городском пейзаже напоминает о садах Петербурга, о чисто петербургском стремлении к законченности. И даже львы на доме могут восприниматься как легкий намек на сходство к Неве. И может быть, именно петербургская природа Образцовой хотя бы частично объясняет, почему ей бывало так трудно в московском контексте...

Образцова была полна внутреннего света, добра, желания дарить счастье. Она сама говорила: «Я всегда хочу заниматься любовью, как всегда хочу петь». И первую часть не надо воспринимать вульгарно, здесь имеется в виду любовь в самом широком смысле любовь как соединение со всей Вселенной, любовь как раздаривание самой себя, стремление к полной, безоговорочной самоотдаче. Огромная внутренняя нерастраченная нежность, желание согреть, поддержать, помочь были в Образцовой естественны и неизбывны.

Образцова не помнила обид, никогда не держала камень за пазухой, в ней всегда как будто был включен внутренний запрет на негативное. Она искренне забывала, вычеркивала из своей памяти открытые конфликты — человеческие, не художественные. Она была натурой властной. Потому что в своем внутреннем видении мира не знала компромиссов, всё выстраивала по четким законам, изменить которые вне ее власти. Образцова в них была так уверена, что не могла передоверить устройство мира никому.

Образцова, полная любви, светилась изнутри, потому что богатство души и сердечная теплота составляли основу этой удивительной личности. Которую мы сегодня осознаём как Легенду и Миф, как один из символов русского искусства.







ОТЕЦ МНЕ ВСЕГДА ГОВОРИЛ: «НЕ ВЗДУМАЙ КОРЧИТЬ ИЗ СЕБЯ ПРИМАДОННУ»

Мы все знаем — Образцова. Существует такое слово в русской культуре. Но есть сама Елена Васильевна Образцова — живой человек. Скажите, вот как сама Образцова, живой человек, воспринимает это слово — «Образцова». Может ли она смотреть на себя со стороны? А изнутри? Что такое для самой Образцовой та Образцова, которая существует для нас?

У меня абсолютное разграничение: та Образцова, которая играет и поет на сцене, и та, которая обычная женщина. Иногда я думаю:

«Боже мой, какая я старая, сколько я жизнью прожила». Я ведь прожила не только свою жизнь, которая была бурная и кипучая, но еще и все эти оперные роли, которые я прожила, и сколько раз я их прожила. Еще думаю о том, что я достаточно мудрая женщина сейчас, и откуда это происходит — а вот, наверное, от этих жизней, которые я все по-настоящему пережила.

**Елена Васильевна, а как в вашей жизни появился Виктюк¹?
Какое место он в ней занял?**

Виктюк появился в самый тяжелый момент моей жизни, когда ушел Альгис, и я попала в страшную эмоциональную яму. У меня не было никаких интересов, мне не хотелось петь. Я всё делала через силу и никак не могла успокоиться. Когда я была на гастролях в Ленинграде, один мой дружок сказал: «Приезжает театр Виктюка. Может быть, сходим посмотрим «Саломею»? Это очень хороший спектакль». Я ему сказала, что в театр не хожу и вообще не очень люблю, потому что там всё фальшиво, все кричат, хотя настоящий театр я очень люблю. И вот буквально через силу он меня затащил на театр Виктюка. Я посмотрела «Саломею» и была удивлена многими вещами, которые там увидела. А еще я отметила необычайный профессионализм у всех артистов и решила, что набрали каких-то ребят из цирка, которые делают всякие кульбиты. В спектакле был очень характерный Дима

1

РОМАН ГРИГОРЬЕВИЧ ВИКТЮК

(р. 1936) — российский театральный режиссер, художественный руководитель Театра Романа Виктюка.



ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА И РОМАН ВИКТЮК. СПЕКТАКЛЬ
ПО ПЬЕСЕ АЛЬДО НИКОЛАИ
«РЕКВИЕМ ПО РАДАМЕСУ».
МОСКВА, ТЕАТР САТИРЫ, 2012

2

■ ДМИТРИЙ БОЗИН

(р. 1972) — актер драматического театра, с 1995 года ведущий актер Театра Романа Виктюка в Москве. В 1999 году играл Антонио в пьесе Ренато Майнарди «Антонио фон Эльба», где главную женскую роль исполняла Елена Образцова.

16

Бозин², который потрясающе сыграл Саломею. Он меня как-то увел в те иродовские века, в которых, наверное, я когда-то тоже жила, не знаю.

А вы кем тогда были? Саломеей, Иродиадой?

Не помню. Так вот на меня это произвело такое сильное впечатление, что я пошла за кулисы. Вообще за кулисами до этого я была всего два раза. Один раз ходила к Алисе Фрейндлих, много лет назад, когда она работала в Театре Ленсовета. Второй раз я пошла к Монтсеррат Кабалье. А третий раз мне почему-то захотелось посмотреть на этого Бозина. Я тогда ему подарила очень красивый кулон и сказала: «Когда будешь танцевать Саломею, надевай его на счастье». В это время там же стоял Виктюк. Он у меня спросил: «Ну, что, понравилось?» Я ответила, что безумно понравилось и я рада, что пришла в театр, хотя мне не хотелось. Я ему тогда в шутку сказала: «Бери меня к себе — может быть, я тоже что-нибудь сыграю». А через два месяца он мне позвонил и сказал: «Мы идем!» Я удивилась: «Кто это “мы”?» Он сказал: «Увидите. У меня

есть для вас хорошая пьеса». Они пришли ко мне, и он читал пьесу Ренато Майнарди «Антонио Фон Эльба». Я тогда сказала: «Этот спектакль абсолютно для меня. Я хочу его играть».

То есть сразу приняли?

Да. Я так ему и сказала: «Я просто хочу узнать, когда мне приступить». Он ответил: «Завтра». А это как раз был период, когда я в основном проводила время дома. И начались репетиции. Прошло три года, мы играем тем же неизменным составом...

А сколько спектаклей уже сыграли?

Не знаю, около ста, наверное. Но мне очень интересно играть этот спектакль, он меня уводит из всей моей обыденной жизни. К тому же я там каждый раз молодую.

Помню, что когда еще я только начинала петь, отец был абсолютно против того, чтобы я занималась этим делом... Всегда говорил, что если быть певицей, то надо быть «певицей номер один, а из тебя даже толкового дворника не получится». Зато мама всегда меня поддерживала, и мне помогали ее слова, когда она сказала: «Ляленька (меня так звали в семье), не боги горшки обжигают. Ну что, ты хуже всех, что ли?»



Сколько лет вам тогда было?

Я была еще совсем девчонкой — лет пятнадцать мне было. И когда я все-таки поступила в консерваторию тихонько от отца, он целый год со мной не разговаривал.

А чем он хотел, чтобы вы занимались?

Хотел, чтобы я училась в радиотехническом институте, чтобы я была инженером. Но когда я приехала с фестиваля в Хельсинки, где получила свою первую золотую медаль, то дома меня ждал плакат, который он сам нарисовал: «Привет лауреатше!». Так я поняла, что все уладилось, и ему тоже приятно. Но отец мне всегда говорил: «Ты не вздумай корчить из себя примадонну, потому что они все дуры». Это я запомнила на всю жизнь.

3

Иоланта — главная героиня одноактной оперы П.И. Чайковского на либретто М.И. Чайковского по драме Генрика Герца «Дочь короля Рене».

Семирамида — главная героиня одноименной оперы Джоакино Россини.

4

ТАИСИЯ СЫРОВАТКО

(1925–2013) — певица (контральто). В 1953 году окончила Ленинградскую консерваторию (класс А.А. Григорьевой). В 1952–1988 — солистка Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова. Заслуженная артистка РСФСР (1957).

РОМАН ВИКТЮК

И ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ, 1999

Отец все время кричал на меня: «Ты так пищишь, словно ножом по стеклу». А у меня была колоратура — наверное, ми-бе-моль второй октавы. А потом, когда мне было лет четырнадцать-пятнадцать, у меня вдруг оказался почти баритон — я пела цыганские романсы. Затем я тихохонько от отца поступила в консерваторию. Поступала как сопрано и целый год училась как сопрано, пела Иоланту, Семирамиду³. А через год я почувствовала, что мне трудно держать тесситуру: что ноты у меня все есть, какие хочешь, а тесситурно тяжело. Так я перешла в mezzo-сопрано. Но нижних нот у меня еще не было, таких мощных...

Вот этих «образцовских»?

Ну да. И вот на второй год обучения к нам пришла Таисия Сыроватко⁴. Была такая певица в Ленинграде большая, веселая, добродушная, голос у нее был — прямо баритон. Я спросила: «Как у тебя получается так проводить звук?» А она мне ответила: «Лена, знаешь, у мужиков бывают такие сапоги гармошкой? Вот ты представь, что это твоя шея, и сделай так — «ГА-А-А». Мне как раз надо было петь Саломею или еще что-то такое. Стала распеваться — ничего не получается. А потом думаю: «Дай-ка я сейчас «ГА-А-А» сделаю. И мне попало прямо в голову!



Это надо, конечно, попасть...

Однажды я спросила у Биргит Нильсон⁵: «Как ты берешь такие великолепные верх?» Оказалось, что она была простужена, больна просто вдрызг, и у нее это получилось просто случайно.

Да-да, она тогда была без голоса абсолютно.

Еще интересная история была с Джоан Сазерленд⁶. Я не могла понять, как она делает свою трель. А она мне отвечала: «Моя мама на кухне делает ее гораздо лучше, чем я».

Генетическая
у них трель оказалась!

А у вас? Вот как вы осознали вот это самое первое: «Я могу петь»? И кто были те образцы? Когда думаешь: «Вот я могу петь, а еще были великие, и я хочу петь так же, как они пели».

Я пела с пятилетнего возраста. Всё подряд. Я тогда посмотрела фильм «Большой вальс» с Милицей Корьюс⁷ и была потрясена этой певицей, да и самим Штраусом. И этим фильмом, и музыкой...

Я хотела быть такой, как она, хотела иметь такую жизнь и такую любовь. Я была абсолютно покорена и потрясена. И с тех пор рот я уже не закрывала. А потом появилась Лолита Торрес⁸, и я тоже была потрясена этой женщиной. Когда я была на гастролях в Аргентине, ко мне в артистическую пришла такая большая полная женщина. Это оказалась Лолита Торрес. Узнав, что я была в нее влюблена, она сказала: «Так вот, это я!» Было очень смешно. Я бы никогда в жизни не узнала ее. С этих двух женщин началось мое пение. Я тогда сказала, что обязательно буду певицей.

Давайте немного поговорим про Виктюка. Как вам с ним работалось и что это был для вас за опыт, ведь до этого вы работали только в оперном театре и с оперными режиссерами? Было это что-то новое или просто это стало продолжением вашей артистической жизни?

Я чувствовала себя очень естественно, и, наверное, тоже во многом благодаря Виктюку, потому что он сделал очень музыкальный спектакль. Я выхожу под музыку Бизе, и весь спектакль сопровождается моими записями. А еще я там придумала, где спеть самой — нашла себе местечко, где смогла показать, что я еще и певица тоже. А вот последний спектакль был очень интересный — я заболела и была совсем без голоса, а нужно было играть...

Вы имеете в виду, даже обычного, разговорного голоса не было?

Вообще никакого. Но я понимала, что подвести людей невозможно. Я закапала себе всё, что можно было для связок, и пошла на сцену. Сделали купюру с арией, но последнюю песню решили оставить. Петть было нечем, и я декламировала под музыку. Было огромное желание себя высказать, а привычных средств для этого у меня не оказалось. Но получилось все выразить разго-

5

БИРГИТ НИЛЬСОН

(1918–2005) — великая шведская певица, драматическое сопрано.

6

ДЖОАН САЗЕРЛЕНД

(1926–2010) — великая австралийская оперная певица. Выступала сначала как меццо-сопрано, затем как драматическое сопрано, позднее как колоратурное.

7

МИЛИЦА КОРЬЮС

(1909–1980) — американская певица, одна из самых успешных колоратурных сопрано XX века, исполнительница главной женской роли в фильме «Большой вальс» (1938) про Иоганна Штрауса.

8

ЛОЛИТА ТОРРЕС

(1930–2002) — аргентинская певица и актриса. В СССР в 1955 году на экраны вышел фильм «Возраст любви», ставший очень популярным. Начиная с 1962 года Лолита Торрес четырнадцать раз гастролировала в СССР, в последний раз — в 1987 году.

ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА ЛЮБОВЬ И МУЗЫКА НЕРАЗДЕЛИМЫ



В РОЛИ АМАЛИИ. СПЕКТАКЛЬ ПО ПЬЕСЕ РЕНАТО МАЙНАРДИ
«АНТонио фон Эльба». МОСКВА, ТЕАТР РОМАНА ВИКТЮКА, 2001

ворной речью. Это было просто потрясающе! Я даже, может быть, теперь так и оставляю.

Репетировали мы с Виктюком очень мало. Они начали еще летом, когда я была в Испании и Португалии. У меня там всегда в это время мастер-классы. А когда я вернулась, в сентябре у меня был конкурс в Ленинграде. И вот я полдня сидела на конкурсе, потом на три-четыре часа бежала к Виктюку репетировать, затем опять на конкурс. Думала, что просто умру от усталости. Но меня на репетиции очень ждали. Причем ждали словно явления какой-то дивы. И я это ощущала. Может быть, их науськивал Виктюк. Они приносили мне цветы, конфеты, проявляли ко мне большое внимание. Все это было очень приятно. А еще они помогали запомнить текст, потому что мне это было очень сложно. Обычно текст для меня идет в связке с музыкой, он как бы в нее вкладывается. А тут я осталась без музыки, и это было страшно. Еще сложно было, когда Виктюк предлагал мне делать какие-то вещи, которые я не привыкла делать в жизни, а в опере и подавно. Например, задирать юбки, что-то еще, от чего

Так и не сделали этого?

Нет, не смогла себя пересилить. Некоторые вещи были для меня слишком новыми, к тому же они наложились на этот грустный, тяжелый период моей жизни, и мне совсем было трудно переключиться. Мне надо было войти в абсолютно другую жизнь — фривольную, веселую, яркую, светлую...

Это была комедия?

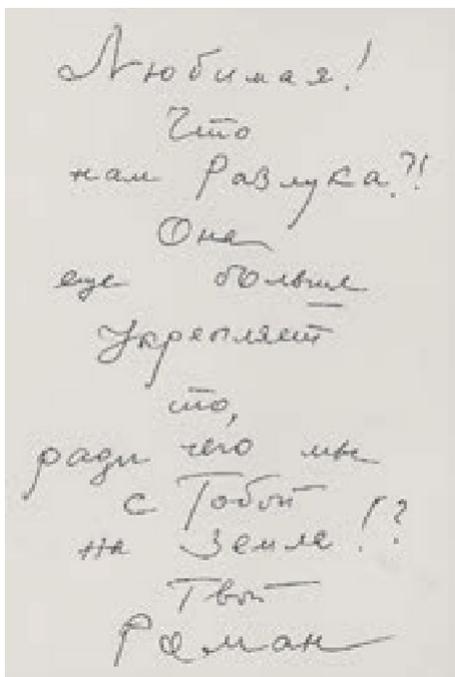
Скорее, трагикомедия. В общем-то, мы поставили совсем другую историю. Не такую, какой я ее почувствовала, когда прочитала пьесу. Тексты мы переделали, все время идет импровизация, и это совсем не тот спектакль, который ставил Виктюк...

Как это?

Спектакль живет своей жизнью. Мы меняем какие-то мизансцены...

А Виктюк за этим следит?

Да, из-за кулис.



И не ругается?

Нет, совсем не ругается. Хотя у них в театре никогда не приветствовалась импровизация. Но потом пришла я. А я и в оперном театре никогда не играю одну и ту же героиню, каждый раз проявляются какие-то нюансы. Мне нравится импровизация, нравится сиюминутность. Вдруг — раз — и что-то новое. А уж в драматическом, где я не скована никакими паузами, дирижером —

20 никем... Здесь я могу держать громадную паузу, или, наоборот,



ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА ЛЮБОВЬ И МУЗЫКА НЕ РАЗДЕЛИМЫ

бежать вперед. И когда у меня в театре получилось, как в музы- ке,

А изначально Виктюк предлагал вам свободу или жестко наставлял?

Я очень люблю Виктюка за то, что он страшный выдумщик, у него всегда миллион всяких решений. Этим он мне напоминает Дзеффирелли. У них и манера работать одинаковая. Виктюк накидывает много всего, мы уже начинаем переваривать, а потом вдруг говорит: «Этой сцены не будет». И вот всё то, что мы играли в той сцене, которой не будет, мы хотим воткнуть в то, что будет, и в то,



НОРМА КВЕРЧОЛИНИ. СПЕКТАКЛЬ «РЕКВИЕМ ПО РАДАМЕСУ». МОСКВА, ТЕАТР САТИРЫ, 2012

что есть. Получается очень наполненно. Поначалу мне казалось, что все не так, неправильно. Вот, к примеру, коляска, зачем она? Но потом мы сами стали обыгрывать эту коляску. Не поверите, но коляска меня преследует почти во всех западных спектаклях!

С Графиней, да?

И с Графиней в «Пиковой даме», и с Бабуленькой в «Игроке».

А самое смешное было, когда мы приехали в Висбаден с Гергиевым. Я играла Бабуленьку и Графиню, и обе были на колясках. Я тогда еще шутила по этому поводу — видимо, надо объявить зрителям перед спектаклями, что я еще не обезножела. Так вот, возвращаясь к той самой коляске, — когда Антонио фон Эльба предлагал мне на ней проехаться, я все время говорила: «Не забудь, это мамина». А когда я должна была танцевать рок-н-ролл (в конечном итоге от этой идеи отказались — очень жаль), то страшно уставала, бросалась на стул и говорила Антонио:

«Господи, зачем я с тобой связалась. В опере было так хорошо!» Зал просто взрывался аплодисментами. Так что репетиции были очень интересные. Мы что-то пробовали, что-то брали от Виктюка, что-то предлагали сами, от чего-то отказывались. Он еще заставлял нас произносить много матерного, неприятного текста, и мы боролись, чтобы этого в спектакле не было. Потому что одно дело,

когда это звучит по-итальянски, и совсем другое, когда по-русски.

Я тоже легко ругаюсь на иностранных языках, запросто, а по-русски не могу.



Вот и я в одном спектакле сказала противное слово, а потом стала переделывать. Виктюк очень смеялся, говорил: «Зачем ты это делаешь?» Еще там был момент, когда герой спектакля хочет петь арию Герцога, а я в этот момент говорю: «О-о, баста!» Кто-то из русской публики понимает, о чем речь, а другие не понимают. Но когда я стала говорить «Достаточно» вместо «Баста», хохочут все. Это такие вещи, которые нащупываются во время спектакля.

Этот театр мне дал очень много еще и потому, что вместе с ними я поехала по всей стране.

Я был один раз на репетиции, был на спектакле, и должен сказать, что от вас нельзя оторвать взгляда. Но у вас в жизни тоже бывают такие легкие дни, когда вы шутите, смеетесь, хулиганите?..

Конечно, почти всегда. Потому я сразу и сказала, что этот спектакль про меня. Я его просто прожила, как в жизни.

РОМАН ВИКТЮК,
ВЕРА ВАСИЛЬЕВА, ЕЛЕНА
ОБРАЗЦОВА И ОЛЬГА АРОСЕВА. ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ «РЕКВИЕМ ПО РАДАМЕСУ». МОСКВА,
ТЕАТР САТИРЫ, 2012



Вот Дима Бозин — стал ли он занимать какое-то особое место в вашей обычной жизни или он для вас существует только в той, параллельной жизни? Другая жизнь — другие люди...

Нет, у меня других людей сейчас нет. Потому что я еще до сих пор с Альгисом. Но Дима стал за

это время очень большим моим другом. Какой-то отдушиной в моей жизни. Это человек, который меня вытянул оттуда, из той ужасной тоски...

Чем? Какой-то своей молодостью, открытостью?

Да, безусловно. Дима — очень необычный человек. Он тоже живет в других параллелях. И тоже умеет летать...

Он меня заинтересовал тем, что на репетициях всегда сидел один, весь в себе, ни с кем не общался. И мне очень хотелось «расковырять» его.

Вы любите странных людей?

Да, это моя особенность. Я не люблю обычных людей. Мне с ними скучно. Вот мой отец... Он был очень умный человек, очень талантливый. И в своем деле тоже — он был конструктором по тяжелой технике машиностроению, делал турбины. Его очень любили на заводе (он работал на заводе Ленина в Ленинграде). Он всегда был душой общества: любил анекдоты, играл потрясающе на скрипке (дома остались две его скрипки). Когда отец пел, в люстре дрожали стекла, все хрусталинки. У него был феноменальный баритон, так же, как и у его брата, моего дяди. Когда собиралась компания, кто-то играл на рояле, папа играл на скрипке, пел. Думаю, если бы эти два брата Образцовы учились, то оба, без сомнения, были бы выдающимися певцами. Очень хорошо пела бабушка — в церковном хоре. И у мамы голос был замечательный, но она, когда закончила свой автодорожный техникум, поехала в Архангельск, и там девчонки стали спорить, кто дольше простоит на снегу.

Мама победила, и после этого пение для нее закончилось.

Отец меня всегда учил быть скромной и разграничивать то, что ты умеешь, и что говорят люди... В общем, он очень правильно меня воспитывал. А когда моя мамочка ходила на концерты (она меня обожала, так же, как и я ее), я у нее спрашивала: «Ну, как тебе приятно, что твоя дочь поет со сцены?» А она мне отвечала: «Ты знаешь, я тебя слушаю как певицу и совершенно не соединяю эти два понятия — дочь и певицу Образцову». Так что у нас с этим вопросом все в порядке, у меня никогда не было заскоков в головке.

Но вы же слушаете свои записи, смотрите свои видеосъемки...

Что же, и тогда вы тоже остаетесь зрителем?

Я очень редко слушаю свои записи. Когда я готовлюсь к концерту, начинаю вспоминать какой-то музыкальный текст, только тогда ставлю свой диск. Но вот совсем недавно ко мне пришла Маквала Касрашвили⁹ и попросила меня поставить «Адриенну Лекуврер»¹⁰ (она готовилась к этой опере). Мы послушали Адриенну, Эболи¹¹, посмотрели видео Кармен из Праги. И были

9

МАКВАЛА КАСРАШВИЛИ

(р. 1942) — советская грузинская и российская оперная певица (сопрано). С 1966 года — солистка Большого театра. Народная артистка СССР (1986). Лауреат Государственной премии РФ (1997) и Государственной премии Грузинской ССР им. З. Палиашвили (1983).

10

«Адриенна Лекуврер» — опера Франческо Чилеа (1902), либретто Артуро Колаути по пьесе

«Адриенна Лекуврер» Эжена Скриба и Эрнеста Вильфрида Легуве. Опера посвящена судьбе великой французской актрисы XVIII века, премьерши «Комеди Франсез» Адриенны Лекуврер, умершей в молодом возрасте.

11

Эболи — принцесса Эболи, Ана де Мендоса де ла Серда (1540—1592), испанская аристократка. Под ее именем Фридрих Шиллер вывел одну из героинь своей трагедии «Дон Карлос» (1787), которую Джузеппе Верди использовал для либретто своей одноименной оперы (1867).

←

ВАСИЛИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

ОБРАЗЦОВ С ДОЧЕРЬЮ ЛЕНОЙ. НОЙТЕРМАА, 1940

25

ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА ЛЮБОВЬ И МУЗЫКА НЕРАЗДЕЛИМЫ

12

Имеется в виду «Анто-нио фон Эльба» Ренато Майнарди, его поставил режиссер Роман Виктюк (р. 1936) в Театре Романа Виктюка в 1999 году с участием Елены Образцовой.

некоторые вещи, про которые я подумала: «Неужели это я? Как потрясающе! Быть такого не может».

ЗВУЧИТ АРИЯ ПРИНЦЕССЫ ДЕ БУЙОН ИЗ ОПЕРЫ ФРАНЧЕСКО ЧИЛЕА «АДРИЕННА ЛЕКУВРЕР».

[HTTPS://OBRAZTSOVAFUND.RU/EDITION/BOOK-OBRAZTSOVA-2019#PAGE-26](https://obraztsovafund.ru/edition/book-obraztsova-2019#page-26)



13

ВАЖА НИКОЛАЕВИЧ ЧАЧАВА

Как бы со стороны на них взглянули?

(1933–2011) — грузинский и российский пианист и музыкальный педагог, концертмейстер. Народный артист Грузинской ССР (1989), заслуженный

Да. И сейчас иногда смотрю. Вот мы скоро едем со спектаклем¹² Виктюка по Германии, и мне нужно вспомнить — я поставила и думаю: «Ой, ну какая смешная!» У меня никогда не бывает слияния со сценической Образцовой.

деятель искусств Российской Федерации (2006).

В Тбилиси выступал с ведущими грузинскими певцами Зурабом Соткилавой и Маквалой Касрашвили. С 1977 года преподавал в Московской консерватории. В 1977 году по приглашению Еле-

Скажите, а как именно происходит это разделение?

Я, например, помню рассказ Важи Чачавы¹³ о концерте в «Ла Скала». У Образцовой фактически не работает одна связка, и она говорит, что вообще петь не будет.

А Дзеффирелли¹⁴ уговаривает ее: «Лена, ты должна выйти, спеть хотя бы два номера, а потом отказаться, так будет лучше». Она выходит. Важа поднимает глаза, думает, сейчас будет кошмар, но видит преобразование...

ны Образцовой переехал в Москву и на протяжении 30 лет был ее постоянным концертмейстером.

14

ФРАНКО ДЗЕФФИРЕЛЛИ

(1923–2019) — крупнейший итальянский художник, режиссер театра, оперы и кино, продюсер, сценарист, лауреат премии BAFTA, пять раз удостоен премии «Давид ди Донателло», дважды — премии «Эмми». Ставил с Еленой Образцовой

Это потому, что, когда я выхожу на сцену, я как будто оказываюсь не на земле, не здесь. Как будто начинается другая жизнь, и это уже не я.

То есть происходит какая-то трансформация?

Да, совершенно верно, и не только психологическая, но еще и физическая. Я просто другая. Даже сейчас, когда я должна вый- ти в спектакле Виктюка, а я там и танцую, и прыгаю, и бегаю...

А перед этим сижу мертвая и думаю: «Как же я выйду на сцену и буду все это делать?» Но там получается другая жизнь, какая-то параллельная жизнь.

Это было в театре на Канарских островах. Я пела свою первую Кармен, а Марио Дель Монако¹⁵ пел своего последнего Отелло. Я его послушала и была потрясена, как он сначала играл, а потом пел, пел, а потом играл — играл и пел по очереди, не вместе. Он на следующий день пришел на мою Кармен и сказал:

«Боже мой, как я несчастен, что не могу больше петь в этой опе- ре, потому что я всегда хотел такую Кармен...»

И вот, когда я пела свою первую Кармен и когда меня ударил Хозе — Ален Ванзо¹⁶, был такой французский певец, — он меня ударил в живот (а я его не любила по-настоящему, своего первого Хозе), я подумала: «Как жалко, что я такая молодая уми- рать буду. Зачем же он меня убил? Как жалко расставаться с жиз- нью». И когда я упала, и пошел занавес, я услышала какой-то шум, похожий на шум прибора. Мамочка мне однажды рассказывала, что когда она меня рожала, у нее случилась клиническая смерть.



→
→
Так вот она рассказывала, что видела светлый канал и слышала шум прибора. Тогда на сцене я тоже подумала: «Вот и мама мне говорила про этот шум прибора. Как жалко, что я умерла. Какая не- лепая, глупая смерть». Потом я открыла глаза, а шумом оказались аплодисменты, которые звучали за занавесом. Тогда я поняла, что до такой степени живу другой жизнью на сцене, что

все переживаю по правде, по-настоящему. Или, например, во втором акте, когда Хозе приходит из тюрьмы и когда он роняет бутылку, обливает меня красным вином, а в Испании на сцене стоит настоящее вино, я думала: «Наверное, это плохо кончится». И все это переживается взаправду. Так же, как и сейчас, когда мы играли «Пиковую даму» с Доминго¹⁷, — он совершенно потрясающий Герман, лучший Герман. Я очень любила Володю Атлантова¹⁸ в Германе, пожалуй, никто не мог его перебить, и вот сейчас появился Доминго. Знаете, у него такая страсть, какая-то дикая...

Так вот из-за кого на последнем спектакле в Большом театре вы разрушили Графиню! До этого был мифический образ — вся застывшая, выходила — и переселяла в Петербург XVIII века. А сейчас пришла живая — из сегодняшней жизни. Что вы там с Доминго наделали? Взяли и всё разрушили, почему?

В Лос-Анджелесе ко мне пришел художник и принес женский портрет, страшно похожий на Марлен Дитрих — с опущенными ресницами, в громадной шляпе. И лицо у нее было старое, а облик еще молодой. И я влюбилась в это лицо. Я подумала, что моя Графиня должна быть такая, как на этом портрете. Так меня заворожила эта женщина, что я даже сказала под нее делать другие костюмы.

ДИРИЖЕР ЮРИЙ СИМОНОВ, ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА, РЕНАТА ТЕБАЛЬДИ, ЮРИЙ МАЗУРОК И ВЛАДИМИР АТЛАНТОВ

ЗА КУЛИСАМИ ПОСЛЕ СПЕКТАКЛЯ «КАРМЕН».

МОСКВА, ГАБТ (ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР), 1975

15

МАРИО ДЕЛЬ МОНАКО

(1915–1982) — итальянский оперный певец (тенор), которого называют одним из крупнейших оперных певцов XX века и последним тенором di forza.

16

АЛЕН ВАНЗО

(1928–2002) — французский оперный певец (тенор) и композитор, один из немногих французских теноров, получивших международное признание после Второй мировой войны.

Партнер Е.В. Образцовой в спектакле «Кармен», Римская опера, 1987 г.



Какая вы увлекающаяся натура...

Благодаря ей я сделала совершенно другую Графиню. Я сделала ее под Марлен Дитрих. Эта женщина на портрете хоть и была старая, но она все равно была женщина, настоящая

женщина. Оттуда для меня и пошел образ танца.

Да, я его в записи видел — это очень сильно!

У нас с Доминго были удивительные вещи. Когда я пою песенку Гретри и танцую, и вспоминаю своих любовников, я вся как будто засыпаю в этих грезах. И когда приходит Герман, я его не пугаюсь, а думаю, как будто это ко мне пришел очередной возлюбленный. Очень смешно, но я только через сорок лет, сколько пою эту песенку, обнаружила, что это вальс. И вот мы танцуем этот вальс. А когда я умираю, он не понимает, что я умерла. И он опять танцует со мной, уже мертвой. И только потом, когда понимает, что я уже мертва, бросает меня на пол. Самое главное, что я все это переживаю по-настоящему: я вижу эти свечи, я вижу мальчиков в ливреях... Я помню, когда я была молодая и пела в Версале, мальчик выходил в ливрее и стучал палкой об пол. Я тогда возмутилась: «Какое безобразие, как не стыдно — такой шум перед концертом!» А оказалось, это было вместо звонков, как в старые времена. И концерт был при свечах. Понимаете, это все наслаивается — и воспоминания, и книги, и все, что видано. Все это превращается в жизнь — абсолютно другую.

А вы умираете на сцене, когда умираете? Что с вами происходит?

Да, прямо умираю — у меня всё отключается. Так же было и в «Кармен» — умирала. И вот когда он меня волочет, вдруг он видит, как у меня опускаются все мышцы, всё расслабляется, и ему становится страшно. Поэтому сразу отказаться от этого я не могу.

И вы принесли это с собой в Большой?

Да. Хотя и понимала, что всё это не лезет в эти декорации, костюмы. А еще этот страшный парик... Что это совсем другая эпоха.

А в казарме — как вы в том спектакле появляетесь?

Как видение. Там громадная сцена и высоко. Я стою на каких-то станках.

В белом?

Да, в белом — ведь я уже умерла. Они сначала хотели, чтобы я была в желтом платье, как на балу. Но там ведь всё говорит о том, что он ее уже похоронил. А в последнем акте сделано, как картина. Когда Герман умирает. «Старуха, ты?» — а я стою с такой немного иронической улыбкой в длинном-длинном одеянии до самого пола.

17

ПЛАСИДО ДОМИНГО

(р. 1941) — испанский оперный певец, лирико-драматический тенор, с 2009 года исполняющий наряду с теноровыми партиями баритонового репертуара, генеральный директор Лос-Анджелесской оперы. За более чем полувековую карьеру на сцене в разных странах мира Доминго исполнил 150 ведущих оперных партий — больше чем любой другой оперный певец. Доминго провел более 300 вечеров в оркестровой яме или за дирижерским пультом, всего участвовал более чем в 3900 представлениях. Записал более 100 выступлений, представляющих собой полнометражные оперные спектакли, сольные записи и дуэты.

18

ВЛАДИМИР АТЛАНТОВ

(р. 1939) — советский и австрийский оперный певец. Солист Большого театра СССР (1967–1988). Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. М. Глинки. Каммерзэнгер Австрии.

ГРАФИНЯ, ОПЕРА «ПИКОВАЯ
ДАМА». БОЛЬШОЙ ТЕАТР, 1980-е

30



До пола — в смысле прямо через эти станки?

Да-да. И еще я высвечивалась — через полотно.

Кто-то писал, что у Пушкина в тот момент, когда Графиня появляется в казарме, невозможно понять, бред это или правда. Ведь это самое страшное, когда мы просыпаемся и не можем понять, случилось это с нами по-настоящему или во сне. А у Петра Ильича... ведь он, когда писал эту оперу во Флоренции, ужас какой-то был.

Говорят, когда он писал сцену появления Графини, то выбежал на балкон от страха.

Это действительно очень страшно. Это, пожалуй, одна из самых страшных сцен во всей мировой классической опере до XX века.

И в Лос-Анджелесе, и в Вашингтоне, где мы пели, публика ревет, сходит с ума после этой



Можно ли сказать, что ваша нынешняя Графиня стала более живая, более реалистическая? Недаром вы оттолкнулись от конкретной фотографии. А в прежней Графине вы, надевая костюм, который уже был, становились мифом. Уходили куда-то и из дали веков увлекали нас за собой. Может быть, изменение ваших ощущений связано в том числе и с новым опытом игры в драматическом спектакле?

Мне страшно это сказать, но у меня два года было ощущение, что я оперу покину и больше туда не вернусь. Это жило внутри меня, и я думала, что это какие-то отжившие, старые лохмотья и что мне туда не надо, потому что я уже пережила всё это и мне нужно другое. А сейчас, когда я стала ездить по другим театрам и видеть современные постановки, я поняла, что можно сделать еще что-то новое и в опере. Я все время переживала — думала, что изменила опере, изменила своему призванию, и это плохо, потому что в опере я прожила всю свою жизнь. А потом я поняла, что без оперы я жить не могу. Пусть ее будет не так много, как раньше, но пусть будет что-то новое.

Вы поняли это, когда начали работать с Виктюком?

Да, мне там было интересно, я там жила, и у меня были новые идеи — я хотела что-то сыграть, создать, и оно создавалось. А в опере, мне казалось, уже ничего не создавалось.

Да,ходишь, как в мутную воду — побрызгаешься, подрыгаешься в ней, и всё. Это было очень грустно. А когда я сейчас, например, спела в Мариинском театре Бабуленьку в «Игроке», это было новое — новая музыка, новая жизнь, к тому же там я была актри- са... Работала с Темуром Чхеидзе¹⁹ — он замечательный, живой и новый. И глубокий. И еще он немного застенчивый. В общем, чудный и трогательный человек. И еще художник был, Теймураз



→

ГРАФИНЯ, «ПИКОВАЯ ДАМА». БОЛЬШОЙ ТЕАТР, 1965

Мурванидзе — тоже замечательный человек, созидатель. И он прекрасно знает историю костюма.

БАБУЛЕНЬКА, ОПЕРА С.С. ПРОКОФЬЕВА «ИГРОК».
МИЛАН, ТЕАТР ЛА СКАЛА,

Елена Васильевна, а вы бы хотели поставить с Виктюком какой-нибудь оперный спектакль?

1996

ФОТОСЕССИЯ В НЬЮ-ЙОРКЕ. 2001

АМАЛИЯ, «АНТОНИО ФОН ЭЛЬБА». ТЕАТР РОМАНА ВИКТЮКА, 2001

32

Очень бы хотела поставить с ним «Кармен». Я знаю, он бы поставил это гениально!

Мне вообще кажется преступлением, что Виктюк не работает в опере. Не понимаю, как это может быть.

Видимо, боится. А жаль. Ух мы бы с ним поставили «Кармен»! Как бы это сделал Виктюк — я прямо за него вижу... А вот я мечтала сделать так, чтобы как только поднимался занавес, сразу открывался вид на Севилью — синее небо, белые здания... И еще бы солнце вышло, когда появляется Кармен. А в конце бы сделала корриду на сцене. Подняла бы высоко — туда, где сидят зрители, — и дала бы бой быков, как будто на экране. А внизу, там, где темно, Кармен бы выясняла свои отношения с Хозе. Тоже своеобразная коррида. Две параллельные корриды —

это был бы просто класс! Я все это так четко себе представляю! А если бы еще Виктюк добавил туда секс...

А почему же вы не пойдете к директору Большого театра и не скажете: «Я бы хотела, чтобы режиссер Виктюк поставил такой-то спектакль со мной»?

Я никогда себя не предлагала. За мной всегда стояла очередь театров, которые просили приехать и спеть на их сцене.

Но сейчас к вам стоит очередь публики, которая хочет видеть вас. А вы мешкаете. Публика ведь не может пойти к директору.



Вы правы. А я не хочу. Не люблю просить. Сейчас ходила просить по всяким чиновникам деньги на конкурс. Есть среди них люди замечательные, такие как Аркадий Вольский. Ну потрясающий человек! Он встретил меня, был внимателен, сделал какие-то предложения, сказал, что поговорит с людьми, которые могли бы мне помочь. А потом я пришла к другому, который всё время разговаривал по телефону, и я почувствовала себя, словно уборщица, которая не вовремя пришла вытереть пыль.

Просить, значит, у вас не очень получается?

Просто очень неприятно. Если я иду, прошу и точно знаю, что мне помогут, — это одно дело. Когда я в этом не уверена, то лучше не ходить совсем.

А что бы вы еще поставили с Виктюком, кроме «Кармен»?

Мы с ним репетировали две пьесы — по Захер-Мазоху «Венера в мехах» и «Не стреляйте в маму».

Но там ведь уже никакой музыки, никакой темы Образцовой нет...



Да, это настоящие драматические спектакли. Эту мазохистку («Венера в мехах») мне очень хочется сыграть — я уже ее вижу. Она уже как-то вошла в меня. А вот «Не стреляйте в маму» — это наш дуэт с Соколовой. Там две такие тетки, лет по сорок пять — пятьдесят, у них молодые сыновья, еще не знавшие женщин.

А мы, их матери, страшно переживаем по этому поводу. Очень смешная пьеса, просто потрясающая!

А почему это сейчас застопорилось?

Всё зависит от Виктюка. Он все время кипит всякими идеями, которые у него вертятся в голове. Увлекается, горит-горит, а потом я куда-нибудь уезжаю, и он за это время остывает.

А он вообще капризный, прихотливый человек или легкий?

Он очень сложный. Если реагировать адекватно на всё то, что он предлагает, то можно просто

сойти с ума рядом с ним. А вот если

к нему относиться, как к ребенку, то это очень хорошо подходит — и ему, и нам, артистам.

А он к вам относится тоже как к капризному ребенку?

Нет, я совсем не капризная. Никогда не была капризной. Я уже об этом жалею.

Но вам ведь доводилось на сцене играть что-то капризное? Вот Орловского вам, например, предстоит сыграть — это ведь очень капризно.

О-о, я очень жду. Думаю, получится хорошенький Орловский.

А какой?

Орловский... Ну, во-первых, он будет очень-очень русский, который хочет показаться очень-очень иностранцем. Это будет смешно.

Русский — аристократичный или буржуа, который хочет казаться аристократом?

Нет, конечно это будет буржуа. С русскими манерами, может быть, у него еще будет платье с оттопыренной юбочкой... В общем, всё то, что смешно, — что я сама вижу сейчас в «новых русских». И такой Орловский уже живет во мне.

Уже учите партию?

Нет еще. Только слушаю музыку, очень много — почти каждый день. Я всегда сначала много слушаю — всё, что только запи- сано. И только когда эта музыка в меня входит, я начинаю учить текст, и это укладывается.

А внешний образ, грим — это предлагают или вы сами думаете над этим?

Я всегда придумываю грим сама. А что касается роли: сначала музыка, потом манеры, затем приходит интонация образа, а потом всё оживает, и я вижу лицо...

Уже увидели Орловского?

Пока нет, но уже ощущаю. Он уже во мне живет...

А сейчас у вас какая стадия?

Уже начинаются манеры. Музыка есть, и я начинаю работать над его смешным поведением. Но самое смешное будет, конечно, когда после этого потешного Орловского с русско-запад- ными манерами мы дадим четвертый акт «Кармен». Это будет вообще!

А вот наша новая среда — те самые «новые русские», о которых вы говорите и с которыми нам всем неизбежно придется общаться... Вы к ним больше с иронией относитесь или со злостью? 35

(1933–2014) — итальянский оперный и симфонический дирижер и музыкальный деятель.

В 1971–1986 годах был главным дирижером

и художественным руководителем театра

«Ла Скала». Клаудио Аббадо — третий в списке двадцати наиболее выдающихся дирижеров всех времен.



Нет, злости никакой. Конечно, с иронией. Самое главное — что они все одинаковые, как будто цыплята из инкубатора. Они одинаково говорят, одинаково все стриженные, одинаково одетые, у них одинаковые мысли, они все время говорят одно и то же...

Но мне кажется, что все-таки помимо иронии они еще вызывают в нас раздражение, потому что пытаются играть важную роль в этой жизни — гораздо большую, чем могут...

Да нет, просто они живут своей жизнью, а я своей. Мне просто смешно.

Елена Васильевна, мне довелось бывать на ваших спектаклях, когда вы только начинали свою оперную жизнь. На «Царской невесте», например. И я помню, что Образцова не была тогда «животным сцены», как потом сказал Аббадо²⁰. Она стояла с руками, вытянутыми вперед, и пела. В какой момент это произошло, как вы почувствовали, что это переход в другое состояние?

Я вам расскажу. Сначала были очень большие трудности — певческие и технические. В юности я боялась не взять какую-нибудь высокую ноту, боялась, что у меня не будет легато, и много думала об этом. Потом у меня был очень красивый голос — зычный, смачный, и мне хотелось всем это показать. Все это дурость молодости. А потом началась работа... У меня сохранились мои заметки. Даже не про «Царскую невесту». Я писала



ру... Или, например, когда я в «Пиковой даме» пела Полину — у меня долго не получался романс, было просто слишком громко, как у всех. А потом — очень хорошо это помню — не могла ночью заснуть, все искала решение, как же спеть этот романс? Зажигала в доме свечи, садилась к роялю и пела. Мама выходила и говорила: «Никак ты с ума сошла». А я все искала нужную интонацию. И постепенно я стала ощущать, что у меня по коже бегут мурашки, появились другие какие-то странности, потом мне стала отвечать природа — она забрала меня туда, в космос. Да, я тогда научилась подключаться к космосу, что делаю и до сих пор.

Однажды я пела громаднейший концерт в Большом зале консерватории и в какой-то момент почувствовала, что силы на исходе. А публика орет: «Еще, еще, еще!» И я тогда подумала: «Господи, дай мне сил!» И вдруг потолок и балкон Большого зала как

бы разошлись, и я увидела черное небо со звездами. Метра на два разошлись, я это видела абсолютно ясно, а вот как сошлись, я уже не

видела. Но то, что мне это открылось, я видела совершенно ясно. И я поняла, что меня взяли. Когда я что-то прошу, мне всегда дают, никогда еще не было отказа. Но делаю это очень редко, когда мне прямо совсем невмочь. Потому что приходится платить здоровьем.

Был еще случай. Однажды, сидя в саду, я услышала голос. Он мне сказал: «Надо построить часовню». Но почему часовню? Кто это мог сказать? Я все никак не могла собраться — ни с деньгами, ни со временем, а сейчас я ее уже заканчиваю строить.

В общем, я поняла, что меня приняли туда и мне помогают. После этого я стала ощущать особенное вокруг себя — и на сцене, и в жизни, только в жизни это обычно бывает по вечерам...

Это произошло с вами сразу или вы это стали чувствовать постепенно?

Меня как будто засасывало, очень медленно я входила в этот слой атмосферы. Туда, я так поняла, берут не всех. Но когда в этот слой попадаешь, то получается счастье. Мне очень трудно поначалу было выходить, потому что я каждый раз думала, попаду я туда снова или нет. Сейчас я уже об этом не думаю, потому что я уже там. Я из этого канала просто не выхожу, и в жизни тоже. 37

ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА ЛЮБОВЬ И МУЗЫКА НЕРАЗДЕЛИМЫ

21

МАРИЯ ПЕТРОВНА МАКСАКОВА

(1902–1974) — выдающаяся советская певица, меццо-сопрано, народная артистка СССР, в 1923–1924 и в 1928–1953 гг. солистка Большого театра.

38

Это, наверное, то, что называется «Боженька поцеловал»?

Да-да-да, это именно оно. Без этого нет творчества, нет музыки. Сегодня все технически подкованы: поют, берут все ноты, а музыки в их пении мало. А ведь дело еще и в том, что они не живут в тех пластах таинства, куда нас допустили.

А почему, как вы думаете, это ушло? Ведь у больших певцов прошлого, допустим, могло чего-то не хватать, но это-то было! Было ощущение попадания в тот слой, где делается искусство. Предположим, взять Марию Петровну Максакову²¹ — по технике пения ей, наверное, и можно было бы предъявить какие-то претензии, но там было искусство!
А сейчас это ушло... С чем это связано?

Не знаю... Может быть, это какое-то безверие, духовности мало в людях. Знаете, когда меня спрашивали: «А где вы хотите петь?», я отвечала: «Нигде. Я просто хочу научиться петь». А сейчас люди приходят и сходу говорят: «Я буду петь в “Ла Скала”» или «Хочу поехать на гастроли туда или сюда». А я, например, плакала от того, что... слушала свои записи (тогда еще, будучи студенткой)

и понимала, что это совершенно разные вещи — то, что я слышу внутри себя, и то, что у меня получается. Плакала от недостатка техники — мне так хотелось всему научиться. Потому что все те тонкости в душе, которые у меня были, или та мощь, та страсть, та нежность — всего было так много, а мне нечем было это передать. Я страдала и плакала от этого. А сейчас люди не думают, как себя выразить, а думают, как сделать карьеру, как заработать деньги. Я их не осуждаю, потому что зарабатывать деньги — это нормально. А ведь в свое время это считалось зазорным! Я мешками возила сюда валюту, своими руками ее отдавала — и в этом тоже находила счастье. Думала: конечно, это нехорошо, что

у меня всё забирают, зато я не продаю свое искусство — я пою для Господа Бога.

С другой стороны, когда Образцовой предложили поехать на стажировку в Ла Скала, она сказала: «Не поеду. Когда-нибудь я буду там петь». Вы тогда уже поняли, что можете состояться? Уже нащупали ту важную грань между гордостью и чувством собственного достоинства?

Конечно. Без сомнения. И потом... Я всегда была очень русская. Я даже написала в своей книге, что чем больше я езжу, тем больше становлюсь русской. И тем больше у меня гордость за свою страну. Потому что я принадлежу к искусству, которое родила Россия. Когда я говорю о том, что я русская, я думаю о Достоевском, Пушкине. О Шалапине, конечно.

Ну, хорошо, вот пришла Лена в Большой театр...

Еще до того, как я вышла на сцену Большого, я попала туда на «Евгения Онегина»...

Когда переехали в Москву?



Еще не переехала, просто в гости приезжала. И вот после «Евгения Онегина» я вышла из зала, обняла колонну Большого театра и сказала: «Если в Большом театре так поют, то и я тоже буду петь в Большом театре». Так это было плохо. Как только поступила в консерваторию, опять пришла, обняла колонну и сказала: «Я к тебе приду совсем скоро». Ну раз я поступила, надеюсь я, то наверное смогу быть певицей. У меня даже есть фотография, где я стою в обнимку с колонной.

А вот сейчас вы кем себя больше чувствуете, москвичкой или ленинградкой?

Я ленинградка, да.

Ленинградка или петербурженка? Вот у вас во всех интервью то Ленинград, то Петербург...

Нет, я все-таки ленинградка.

А почему?

Потому что я там родилась. Потому что я там была в блокаде. Потому что я там познала цену жизни. Потому что я там стала взрослой, еще будучи малюсенькой. Потому что именно Ленинград сделал из меня артистку, так я думаю.

Это ведь вы о Дворце пионеров? Расскажите, как это было.

Когда была в первом классе, меня привели туда две мои подружки. И их взяли в хор, а меня — не взяли. Я так рыдала, кричала прямо криком, и педагог говорит: «Ну что вы, деточка! Я вас возьму, раз вы так хотите, возьму вас условно — пока вы не выучите песенку до конца». Потому что я никогда не знала слов. И до сих пор

ЕЛЕНА ОБРАЗЦОВА ЛЮБОВЬ И МУЗЫКА НЕРАЗДЕЛИМЫ

пор не знаю. Меня взяли. И это были самые счастливые дни в моей жизни! Когда я получала в школе тройки, мама в качестве наказания забирала меня из Дворца пионеров, и я быстро-быстро готовилась, чтобы ответить хорошо и опять пойти во Дворец пионеров заниматься пением.

А еще я люблю Ленинград потому, что я там впервые увидела красоту. Я ходила безумное количество раз в Эрмитаж и смотрела живопись, которая вошла в меня. Ну и меня там окружала великолепная архитектура. Вы знаете, я, наверное, единственный человек, который любит пробки. Потому что когда машина стоит, я разглядываю потрясающие особняки, изумительную лепку, прелестные маленькие детали.

А в Москве?

А в Москве я очень мало езжу, только из Москвы на дачу, с дачи — в Москву.

Но вы, когда в Москве поселились, полюбили ее хоть немного?

Полюбила. Люблю по ней ходить, гулять. Особенно люблю Замоскворечье. Это бесконечное количество церквей, маленькие особнячки. И душа моя тает, потому что я чувствую здесь себя очень-очень русской.

Москва вообще становится все красивей и красивей.

Да, это правда.

А Петербург — он стал красивее?

Во всяком случае, все фасады привели в идеальное состояние. Но зимой все время лед этот, наледи, сосульки и так страшно во дворах. А снаружи Петербург, конечно, всегда останется Петербургом.

У вас есть какое-нибудь самое любимое место в Петербурге?

Я всегда хочу пойти в Летний сад, потому что там познакомились мои мама с папой, и там они гуляли. Это ведь совсем рядом с нашим домом на улице Маяковского. И там еще эта церковь изумительная, где я молилась, чтобы не было войны. А все старухи надо мной смеялись, говорили бабушке моей: «Александра Федоровна, не водите эту девочку молиться. Она так долбаит башкой о пол, что мы не молимся, а хихикаем, это безобразие». А я думала, чем сильнее ударишься, тем быстрее Господь услышит наши молитвы.

А вы прямо родились, что называется, с верой?

Да. Может, потому, что моя бабушка пела в церковном хоре и все время меня брала с собой. А крестили меня, когда мне было 5 лет, в Вологодской области.

Почему так поздно?

Папа был коммунистом и не признавал это все. Мапочка боялась, а бабушка говорила: «Ну, мы найдем время, найдем».



И бабушка покрестила?

Нет, папина сестра, которая тоже была очень набожная, замечательная женщина, которой я за это всю жизнь благодарна.

Помните этот день, когда вас крестили?

Я была длинноногая такая, тощая, а она тоже была худая, кожа да кости. И вот она меня носит — а надо было вокруг купели 3 раза обойти — и говорит: «Ой, Лялька, сейчас я тебя брошу, мне не донести третий раз!» А я говорю: «Тасенька, я держу тебя крепко за шею, если упадем, то вместе!»

А вот родители познакомились в Летнем саду — просто случайно?

Не совсем. Они работали вместе на заводе имени Ленина. Папа был главным конструктором, а мамочка работала чертежницей. Видимо, там и познакомились, но почему-то они всегда вспоминали именно Летний сад, у них было безумное количество фотографий, сделанных в Летнем саду...

А вот этот новый Летний сад, после реконструкции, — как он вам?

Ой, совсем все другое. Мне кажется, что все стало каким-то ненастоящим. То же самое сделали и с Большим театром. Это не наш Большой театр.

Так обновленный Большой театр вам тоже не нравится?

Это другой театр. Я была на «Травиате», сидела в ложе. Пошла за кулисы, и сердце у меня сжалось. Уже нет дверочки, которая ведет за кулисы, и нет серебряного хрустального лебедя, который всегда стоял там. Мы утратили тот Большой театр, которому мы отдали жизнь.

