

Интервью Дмитрия Хворостовского к 90-летию Ирины Архиповой

Ольга Юсова, 25.11.2014

«Она была для меня идеалом человека и мастера»

В январе юбилей у великой русской певицы Ирины Константиновны Архиповой. Один из самых ярких её протеже, «фантастический баритон», как она его называла, Дмитрий Хворостовский, по случаю памятной даты даст благотворительный концерт в Большом зале консерватории в честь своей наставницы. Его партнёром по сцене на этом концерте будет коллега и друг, эстонский пианист Ивари Илья, который в начале своей музыкальной карьеры также оказался под покровительством нашей прославленной примадонны благодаря своему уникальному таланту концертмейстера. Оба исполнителя обязаны Архиповой и своим знакомством друг с другом, поскольку именно она составила из них творческий дуэт ещё на заре юности того и другого музыканта. В интервью нашему изданию Ивари Илья уже поделился своими воспоминаниями о годах сотрудничества с великой русской певицей. Сегодня — очередь Дмитрия Хворостовского.

— Дмитрий Александрович, вероятно, ваше знакомство с Ириной Архиповой произошло сначала в «заочной» форме, ведь в вашем доме, как всем известно, была богатейшая коллекция пластинок с записями мировых звезд вокала, которые вы слушали с раннего детства?

— Помимо записей из папиной коллекции пластинок, я, конечно, хорошо помню её многочисленные выступления по радио, телевидению, в концертах и в театре. Она до сих пор является для меня образцом вкуса, эталоном вокальной техники, чувства меры. Удивительно: чем старше она становилась, тем лучше пела, что является уникальным для вокального искусства фактом. Она выступала – и прекрасно! – практически до последних дней своей жизни. Некоторые возрастные изменения в её голосе, конечно, появились, но никто их не замечал, так как она, как никто другой, умела с ними справляться. Мастерство её с годами только оттачивалось, становилось всё более интересным, интеллектуальным, одухотворенным. Из советских певиц она была самой популярной. Кроме того, она была всё время на виду благодаря своей общественной деятельности, а также работе в системе конкурсов, и эту работу можно назвать просто выдающейся, в этом отношении с ней тоже никто не может сравниться.

Слушая её выступления даже не юношей, а еще ребёнком, я считал её богиней. Но и когда мы уже познакомились и сблизились — если так можно сказать, ведь, конечно, я никогда

не считал, что нахожусь с ней на одном уровне, — она так и осталась для меня абсолютно недостижимым идеалом человека и мастера.

— А познакомились вы с ней, видимо, в 1987 году на конкурсе имени Глинки в Баку?

— Да, я даже считаю, что я и победил-то благодаря ей, её участию в моей судьбе и влиянию как председателя жюри, ведь в отличие от многих других участников у меня никого не было на этом конкурсе. Всем известно, насколько тяжела, а подчас — предсказуема борьба за первые места на многих творческих состязаниях. А я был тогда абсолютно никому не известным мальчиком из Красноярска. Я, правда, незадолго до этого победил на Всероссийском конкурсе в Перми, но это ничего не значило. Помню, что когда я закончил своё выступление на первом туре конкурса в Баку, она первой встала и зааплодировала мне. Это для меня стало, знаете ли, шоком. Ведь в Советском Союзе конкуренция среди вокалистов была просто огромной, а конкурс Глинки был одним из самых трудных и представительных, все союзные и все автономные республики считали необходимым послать туда по несколько своих певцов. Громаднейший, тяжелейший, ни с чем, ни с чем несравнимый конкурс... И вот, прослушав одного из многих и многих участников, председатель жюри встает и аплодирует. Это было невероятно!

— Что же, в таком случае, произошло на следующих турах, когда вы уже были близки к победе?

— Вот этого я как раз не помню... Я только помню, что её благоволение ко мне проявлялось в едва заметных знаках, в виде мимолетного приветствия, кивка или тёплого взгляда. Скорее, я ощущал её расположение кожей. Дело в том, что члены жюри не имели права общаться с конкурсантами, и кроме каких-то лестных для меня слухов, других, более конкретных меседжей я не мог получить. Я тогда был очень стеснительным, у меня и в мыслях не было, что я могу подойти к ней, о чём-то заговорить, она для меня была чем-то вроде монумента. Когда она уже вручала мне премию как победителю, то сказала, что сейчас я должен буду произнести речь, так было принято. Тем более что конкурс проходил в Баку, Муслим Магомаев и Полад Бюльбюль-оглы соревновались между собой в кавказском гостеприимстве и доброжелательстве по отношению к конкурсантам. И приём действительно был потрясающим по своей душевности, радушию. Дистанцию между жюри и конкурсантами, конечно, никто не отменял, но этой теплоты мы не могли не чувствовать. Но я всё равно испугался, стал отнекиваться, сказал, что говорить не умею. Ирина Константиновна пыталась меня успокоить: ничего-ничего, говорит, научишься, теперь тебе, мол, часто придётся произносить всякие речи. Ну а потом я втянулся, начал говорить много, и теперь меня уже не остановишь. (Смеётся.)

— Нетрудно предположить, что после конкурса имени Глинки из поля своего зрения она вас больше уже не выпускала.

— Именно так. После этого конкурса она за мной пристально следила. Лауреаты конкурса Глинки были свободны в выборе международного конкурса, на который они должны были ехать. И я — не знаю почему — выбрал конкурс в Тулузе. Видимо, я смотрел на цифры — сколько ноликов в премии. (Смеётся.) Победив в Тулузе, кроме нескольких красивых слов в прессе, вроде того что «он поёт как бог, а выглядит, как Нуриев» и «пришёл, спел,

победил», ну и прочего сентиментального «ля-ля-ля», я ничего не добился: контрактов у меня было два или вообще полтора, то есть резонанса практически никакого.

Я, правда, съездил с Архиповой и группой молодых советских певцов — лауреатов различных конкурсов и солистов Большого театра — в американское турне, где мы выступали сначала в Калифорнии, а затем в Нью-Йорке. И хотя на этих концертах было очень много слушателей, началом карьеры эту поездку тоже назвать было нельзя. И тогда в следующем, 1989 году, Ирина Константиновна просто приказала мне: поедешь в Кардифф. Ты мне, говорит, нужен на этом конкурсе, там ещё никогда не было советских представителей, я, говорит, сама поеду туда впервые, и ты тоже поедешь, так что готовься. Я, помню, почему-то стал отказываться, говорю: ой, я не хочу, я даже не знаю, где это. Но она и слышать ничего не хотела и попросила своего концертмейстера Ивари позаниматься со мной, чтобы подготовить меня к этому конкурсу. Я был вынужден согласиться. Несколько раз мы даже занимались с Ивари у неё в квартире.

Произошел на этом конкурсе курьезный случай. Исполняя романс Рахманинова «В молчанье ночи тайной», я забыл одно слово, ну вылетело оно у меня из головы. Но я как-то быстро сориентировался и заменил его другим, подходящим по смыслу. Но оно должно было повториться и в другом куплете. В этот момент мой взгляд встретился с взглядом Ирины Константиновны, которая сидела в жюри. Я был бы рад любой подсказке, любому знаку с её стороны, кивку головы или движению губ. Если бы она хотя бы прошептала это слово, я бы услышал или даже увидел, так пристально я всматривался, хотя вообще-то со зрением у меня проблемы. Но она сидела с каменным лицом — ни один мускул не дрогнул на её лице, ни единой эмоции не мелькнуло во взгляде. Я начал вертеть головой, чтобы посмотреть на Ивари в надежде, что хотя бы он мне подскажет. Но Ивари тоже был непроницаем. В общем, я понял, что помощи ждать не от кого, и у меня на всё это случилась странная реакция — меня разобрал смех. Так со мной почему-то иногда бывает в особо мучительные, трудные моменты. Я рассмеялся прямо на сцене. Но Ирина Константиновна всё равно сидела, не проронив ни звука.

— **Слышала, что в Кардиффе она вас познакомила с вашим единственным импресарио Марком.**

— Да, это было после первого тура. Она его пригласила, мы с ним отобедали вместе и с тех пор не расставались. Я совсем тогда не говорил на иностранных языках, но это нам не помешало обсудить наши планы на будущее.

— **Как вы думаете, работала ли Ирина Архипова в жюри международных конкурсов с целью не допустить несправедливости по отношению к нашим молодым певцам?**

— Я не достаточно знаком с этим вопросом. Да, пожалуй, было такое. Она живейшее участие принимала в судьбе Оли Бородиной, ездила с ней на конкурс в Нью-Йорк. Да, вы правы.

— **Чем запомнилось вам концертное исполнение «Пиковой дамы» под руководством Владимира Федосеева с участием Ирины Архиповой и вашим в 1989 году в БЗК?**

— Это было не только концертное исполнение, но, кроме того, целый тур в Париже и Милане. К тому моменту я уже подписал эксклюзивный контракт с Philips classics, по

которому не мог осуществлять записи в других звукозаписывающих фирмах. Но перед поездкой за границу у нас не только состоялось выступление в Большом зале консерватории, но ещё и была сделана запись — частично в БЗК, частично — на радио. Я тогда был человеком совершенно неопытным, но тем не менее сообразил, что у них могут возникнуть проблемы с этими записями, особенно если они собираются выпустить пластинку, и посоветовал им проконсультироваться по этому поводу. Меня заверили, что всё будет хорошо. И буквально спустя два-три месяца в Нью-Йорке я вдруг вижу на прилавке в магазине эту нашу запись. Конечно, был скандал. Мне-то никаких претензий не предъявили, но тем, кто сделал эту запись, пришлось несладко. К сожалению, из-за этого случая у нас как-то не сложились тёплые отношения с Владимиром Ивановичем Федосеевым, хотя я был совершенно не виноват в той истории. Я был совсем молодым, абсолютно неопытным, практически ничего в этих делах не понимал. Тем не менее этот тур состоялся. И главным для меня было общение с Ириной Константиновной. Мы много говорили на профессиональные темы, она делилась секретами мастерства, рассказывала о своей жизни.

— А спектакль «Евгений Онегин» 1992 года с Нуччей Фочиле, Ольгой Бородиной, вами и Ириной Архиповой — это та самая постановка, которую она приводит в своих воспоминаниях как пример неудачной режиссуры? Помню из книги, её особенно возмутило, что няню обязали ходить в шляпе.

— Для нас, русских певцов, в этом спектакле многое было странным. И няня в шляпе — это самое безобидное, что можно вспомнить. Было и похуже. Исполняя на генеральной репетиции заключительную сцену, мы вдруг обнаружили, что за нами по пятам шатается без дела тётя с половой тряпкой в руках. Мы спросили у режиссера: что это означает? Он сказал, что это, мол, у него такой символ. Символ чего, спросили мы. Символ смерти, ответил он. Тётя с половой тряпкой — символ смерти... Конечно, кроме как издёвками, мы не могли реагировать на такую «символику». Хотя, возможно, по нынешним меркам, это был не самый худший спектакль. После него, правда, директор театра Шатле меня больше не приглашал туда ни одного раза, он предпочёл вообще со мной больше никогда не встречаться, где бы он ни был.

— Кому он сделал этим хуже, интересно?

— Не знаю, что-то, видно, я сказал ему не то по поводу той постановки. Понимаете, в этом спектакле мы на одной сцене стояли с самой Ириной Константиновной. А она для нас была главным авторитетом, носителем и хранителем русских традиций, к которым мы, несмотря на тогдашнюю нашу молодость, уже тоже принадлежали и которые нам предстояло продолжить в будущем. Поэтому всякие глупости и придумки режиссёра мы воспринимали с большой иронией и не собирались проявлять ни малейшую солидарность с теми, кто оскорблял представление Архиповой о том, как должна быть поставлена русская опера.

В остальном же я вспоминаю потрясающие дни и часы, проведенные в общении с ней именно во время этих поездок. С тех пор наши отношения переросли... я могу назвать это словом «дружба», ведь так оно и было, хотя кому-то это, возможно, покажется самонадеянностью с моей стороны. Тем не менее это было дружбой, которая у меня была сопряжена с восхищением её личностью и мастерством и, безусловно, с гордостью, что я

общаюсь с такой великой певицей. Каждый раз, появляясь в Москве, я приглашал её на свои выступления, и она всегда приходила. Сейчас я понимаю, что должен был иногда раздражать её, потому что в начале моей карьеры то, что я делал на сцене, было ну куда не годным. Но она никогда не позволяла себе открыто критиковать кого бы то ни было, а всегда самым деликатным образом, намёком или в форме вопроса пыталась что-то подсказать: может быть, сделать так или по-другому?

Я со стыдом вспоминаю, как со своей абсолютной непримиримостью и красными глазами пытался что-то там ей доказывать, хотя и доказывать-то было нечего. Но однажды я услышал от неё просто немыслимый комплимент. Выслушав романс в моём исполнении, она сказала: «Я удивляюсь: вот я знаю, как это исполнять, но ведь мне столько лет, я так давно пою на сцене. Но ты-то откуда это знаешь?!» Это была не только похвала, но колоссальный аванс, который я принял как величайшее её благословение. Она всегда относилась ко мне настолько тепло, терпимо, бережно, что у меня до сих пор это вызывает чувство удивления. Ну и гордости, конечно. Хотя в молодые годы часто многое воспринимаешь как должное, к сожалению.

— **Почему «к сожалению»? Молодость есть молодость.**

— Нет, нужно было беречь всё это.

— **Так вы же берегли...**

— Всё равно меня нередко посещает чувство вины. Я тогда был какой-то дикий, сторонился других, боялся идти на контакт, а ведь я мог бы общаться с ней гораздо больше. Конечно, она была очень занята, у неё была куча дел, но если я к ней обращался с чем бы то ни было, она всегда откликалась мгновенно.

Ирина Константиновна была для меня непререкаемым авторитетом не только как оперная певица, но и как великая исполнительница романсов. Получается, что она как будто передала эту эстафету мне, ведь очень немногие из моих коллег занимаются камерным жанром наравне с оперой.

— **Может быть, она вас познакомила с Ивари с расчётом на то, что вы составите прочный дуэт на долгие годы?**

— Да, она была очень мудрым и проницательным человеком, и, наверное, надеялась, что мы с Ивари продолжим наше сотрудничество после конкурса в Кардиффе. Но так получилось, что после распада Советского Союза наши пути совершенно разошлись, и мы с ним не встречались до 2003 года. Зато с тех пор в лице Ивари я приобрел и друга, и удивительного коллегу. Это профессионал самых строгих правил, глубоко знающий бездонную литературу камерного жанра, он просто ходячая энциклопедия. Но главное, он бережно, с большой любовью и терпением относится к солисту. При этом в работе он бывает не просто педантичен, основателен и строг, но подчас настаивает на чём-то важном довольно жёстко. Я даже в шутку говорю, что ему только плётки не хватает. Должен признаться, что иногда на этапе разучивания материала мне приходится довольно тяжело. Хотя своей корректности Ивари никогда не изменяет.

— **Можно сказать, вы с ним прошли школу одного мастера?**

— Да, но вы знаете, так же педантично, так же скрупулёзно, так же непримиримо он работал и с самой Ириной Константиновной.

— **Что вы говорите!**

— Да. По форме он всегда в работе корректен, вежлив и сдержан, но в том, что касается музыкального текста, фразы, других важных моментов, он непримирим, профессия для него — святое. И поэтому совместная работа с ним для меня представляет такую ценность. На данный момент я не знаю, кого ещё можно назвать равным ему профессионалом в камерной музыке. Это высочайшего уровня пианист, музыкант от Бога.

— **Вы оба остаётесь энтузиастами камерной музыки, в то время как интерес к ней неуклонно падает. Вот, в начале года дали более двадцати концертов в крупных городах Европы, США и Канады.**

— Приходится признать, что, несмотря на то что в мире существует ну просто огромное количество прекрасных концертных площадок — как малых, так и больших, они в основном распахивают свои двери не для камерной музыки. Тем не менее любители романсов еще не перевелись окончательно, и ради них мы и продолжаем этим заниматься. С одной стороны, публика на камерных концертах везде разная, с другой стороны, она всегда права. От певца зависит правильный выбор программы и места выступления. Можно поехать в Гвинею-Бисау и дать там камерный концерт. Чем он закончится — предположить нетрудно, правда? Много лет назад я дал понять всем, с кем работаю, что больше не хочу ездить в страны, где не ценится камерное искусство. В той же Италии, Португалии или Греции есть прекрасные залы, но нет никакого интереса к романсовой литературе. Зачем же я буду туда ездить? Чтобы затащить людей на камерный концерт в такой стране, нужно провести массивную и чрезвычайно дорогую PR-подготовку. Но в результате может оказаться, что в зале придется петь для маленькой кучки героев-энтузиастов. Мне это неинтересно. А тот тур с Ивари был прекрасен.

— **Раз уж мы заговорили про камерную музыку, не могу не спросить, успела ли Ирина Константиновна познакомить вас с Надеждой Матвеевной Малышевой, которую сама она считала своим педагогом, в первую очередь, по камерному исполнительству?**

— Нет, но я был знаком со Свиридовым. И тут тоже можно вести речь о передаче традиций, о школе в каком-то высоком понимании, о сильном духовном влиянии. Ведь Свиридов работал с Архиповой очень много. Причем он был с ней чрезвычайно строг, тогда как ко мне относился снисходительно, почти не делал замечаний, был деликатен, и даже когда Эльза Густавовна пыталась мне что-то сказать, он её резко обрывал. Так я и не знаю, в чём тут секрет.

— **В таком случае, может быть, Ирина Константиновна сама передавала вам те знания, которые получила от Малышевой и которые изложены в книге Надежды Матвеевны «О пении»? Я имею в виду применение системы Станиславского не только в опере, но и в камерном жанре. Судя по воспоминаниям Ирины Архиповой, вслед за Малышевой она придавала этому огромное значение.**

— С системой Станиславского всё непросто. В своё время я серьёзно занимался её изучением, пока не пришел к выводу, что практика важнее любой теории. Только

обширная, длительная практика по-настоящему помогает актёру вдохнуть жизнь в роли, которые он исполняет. Я имею в виду практику самой жизни: человеческий опыт, встречи с людьми, изучение деталей их судеб и отношений. Всё это, помноженное на талант, отодвигает теорию на дальний план. Для меня первична жизнь, а Станиславский вторичен.

Искреннее, естественное проживание перед публикой слов романса, адекватная передача чувств лирического героя на сцене или перед камерой возникает не в результате зубрёжки книг и не благодаря изучению теории. Я считаю себя человеком наблюдательным, я всё время изучаю жизнь, пристально наблюдаю за тем, что происходит вокруг меня, где бы я ни находился. Я также стараюсь перенимать всё для меня полезное у моих коллег-режиссеров.

— **Помню, вы назвали Мошинского адептом теории Станиславского.**

— Да. Садист он, правда, самый настоящий. (Смеётся.)

— **Что, всё время кричит: «Не верю»?**

— Нет, он не кричит. Он из тебя все жилы вытянет какими-то вопросами, разговорами бесконечными. Зануда он, вот кто. Впрочем, иногда он бывал со мной даже нежен.

— **С кем ещё из мировых режиссеров вы работали с безусловной пользой для себя?**

— Их было не так-то много, вы знаете. Мне было интересно работать с Кончаловским на опере «Война и мир». Я считаю, что это знаковая работа в моей карьере. До этого спектакля я никогда не работал с режиссерами такого уровня, тем более — с кинорежиссерами, поэтому всё, что я тогда увидел и услышал от него, попало на благодатную почву моего искреннего интереса. Я впитывал его школу как губка.

Но вообще-то получается, что лучшее образование — это самообразование. Даже от больших режиссёров я не так уж много слышал советов, которые использовал впоследствии. Очень часто многие из них считали важными второстепенные, на мой взгляд, моменты: то это антураж, то свет, то позиции, то мизансцены. Для меня всё это несущественно. Так что, скорее, я учусь у известных и великих драматических актёров, наблюдая их в театре или кино. А иногда я просто подражаю каким-то встреченным мной людям, которые кажутся мне интересными, перенимая у них мимику и манеру поведения.

— **А что вам дал опыт киносъёмки? Вы ведь сыграли в фильме-опере «Дон Жуан» сразу две роли — и Дон Жуана, и Лепорелло.**

— О, это был прекрасный опыт! Представьте, большинство своих арий я вынужден был адресовать не героине, а теннисному мячику с нарисованной рожицей, поднятому надо мной на трехметровом шесте, куда я должен был смотреть. Вот уж где пригодилась система Станиславского! Она была там просто как воздух нужна. Ведь во множестве сцен у меня не было партнёров, к которым я мог бы обратиться свои слова, да в конце концов просто ощутить близость живого человека. Кроме того, после минутной съёмки очередного эпизода в течение целого часа всю сценографию передвигали куда-то в другое место, и мне ничего не оставалось, как ждать, не теряя при этом концентрации на эмоциях своего героя. Потом ты опятьходишь в кадр на минуту-другую — и снова часы ожидания. Это было каторгой, пыткой. Концентрироваться — ждать, концентрироваться — снова

ждать. После этой работы я стал с необычайным пиететом относиться к труду киноактеров, потому что это невероятно по концентрации. Что это такое, они знают как никто другой.

— **Малышева в своей книжке не рекомендует певцам полагаться на вдохновение и даже приводит слова скульптора Родена, который утверждал, что вдохновения вообще не существует, а для художника достаточно лишь быть тружеником. Что вы думаете об этом?**

— Вдохновение – это, знаете ли, такая штука, которая может свалиться на тебя в самый неподходящий момент, иногда вообще раз в год, да и то, когда тебе не очень-то и нужно. А ещё оно имеет привычку приходить либо слишком рано, либо слишком поздно. Его надо ловить за хвост. Правильно: работать нужно, вот и всё. Бывает, знаете, работаешь как на автопилоте, думаешь о чём-то постороннем, никаких чувств при этом не испытываешь, а получается у тебя прекрасно, люди говорят, что всё было на высшем уровне. И тогда ты думаешь: как же так? Как же труд, усилия да та же система Станиславского? Значит, во всём этом нет никакой нужды, если и на автопилоте всё здорово получается? Странная она всё-таки — наша профессия, правда?

— **Шалапин, с которым Малышева была знакома, по её утверждению, иногда довольно мучительно искал рисунок роли. Знакомы ли вам такие поиски, если, как вы говорите, режиссёры вам не помогают и вы вынуждены самостоятельно справляться с актёрскими задачами?**

— Да, бывает тяжело без подсказки найти личностные качества персонажа в той или иной роли. И, конечно, далеко не всегда тут может помочь опыт, знание жизни, людей и даже себя самого. Случаи, когда вдруг из собственной памяти ты вытацишь образ человека, похожего на твоего персонажа, можно назвать чудом. Мне в принципе близок актёрский термин «копилочка», куда ты складываешь свои житейские наблюдения и достаешь их в нужный момент. Причем эта «копилочка» существует с твоего раннего детства, и там откладывается всё-всё-всё, что ты видел, слышал и чувствовал, в ней миллион разных дверок, и одна из них иногда открывается, чтобы подсказать тебе единственно верное решение. Это и облегчает мучительные поиски рисунка роли. Причем иногда для создания нужного образа бывает достаточно лишь вспомнить эмоцию, переживание, а не трудиться над точным воспроизведением манер какого-то человека.

Конечно, театр заставляет меня играть характеры крупные, выпуклые, яркие, подчас гротескные. Но сколько у меня есть возможностей для показа мелких штрихов и черт человека, оттенков и полутонов в его отношениях и чувствах, когда я исполняю камерную музыку! Ведь там сотни, тысячи произведений, а в них — образов, ситуаций, житейских драм. Я счастливейший человек в этом смысле, потому что у тех моих коллег, которые камерную музыку не исполняют, нет возможности «сыграть» эти не-оперные роли. Благодаря этой второй певческой «профессии» моя сценическая жизнь разнообразнее, в моем распоряжении более богатый арсенал актёрских приемов и инструментов и фактически у меня больше ролей. Каждый романс как театральная миниатюра, как мини-история, где есть свой сюжет, в котором так же, как и в крупных произведениях, существуют начало, развитие, кульминация, счастливый или несчастливый конец. И опыт

создания образов в камерной музыке мне помогает на большой сцене, особенно когда начинается непростая работа над новой ролью.

— Вы отбираете романсы, отражающие ваш личный опыт, или всё-таки играете в чужую жизнь?

— Конечно, я играю и в чужую жизнь тоже. В последние годы репертуар отбирает Ивари исходя из моих пристрастий, поскольку он меня хорошо знает. Подчас он меня провоцирует на какой-то новый опыт, иногда мы что-то откладываем на будущее, а бывает, что совсем отказываемся от исполнения некоторых произведений.

— Есть ли у вас ответ на вопрос, почему в XX веке сочинение романсов практически прекратилось?

— Романсы были популярным, даже массовым жанром в 19-м – начале 20-го века, хотя часто их сочиняли композиторы, писавшие в основном серьёзную музыку. Сегодня же хорошую серьёзную музыку почти никто не пишет. Она не востребована, да и композиторов соответствующих нет. Кроме того, слушатели в своём восприятии музыки остались верны формам позапрошлого века, и образовался огромный разрыв между ними и авторами авангардной музыки, преимущественно сочиняемой нашими современниками. Должен заметить, что композитор в наше время непочитаемая, непрестижная профессия, денег пишущим музыку не платят, и они вынуждены зарабатывать чем-то ещё, другими видами деятельности.

— А может, глобальные катаклизмы XX века уничтожили всякую лирику — как в отношениях людей, так и в музыке? Попросту человечество перестало быть романтичным?

— Прежде всего, здесь следует сказать о том, что процессы глобализации привели к распространению по всему миру англо-саксонской культуры, которая завоевала прочные позиции внутри национальных государств и везде диктует свою волю. Франкоязычные страны ещё как-то удерживаются, но их усилия сохранить свою самобытность на общем мировом фоне ничтожны. Англо-саксонская культура поглощает, уничтожает национальное искусство, хотя, надо заметить, с некоторыми уступками общественным вкусам. Например, повсюду стал интенсивно развиваться жанр мюзикла, который никогда не был популярен в материковой Европе, а тем более – у нас. Но сегодня везде сплошные мюзиклы, благодаря которым технические аспекты этого жанра, выдающие его англо-саксонское происхождение, – африканский метроритм, всегда пропагандируемый англосаксами, определенные особенности вокала и стиля, - проникают буквально в кожу. Эта чуждая многим странам культура вытесняет национальные традиции подобно агрессивным пчёлам откуда-нибудь из горячей пустыни, которые прилетают в чужую землю и пожирают там всех местных насекомых. Для русской элегической и ностальгической интонации, характерной для романсовой музыки прошлых веков, сегодня остается всё меньше места. Впрочем, русская музыка всё равно пока ещё востребована и популярна в мире.

— В ближайшее время у вас снова ряд концертов в городах России. Выступая в глубинке, вы ощущаете интерес к русскому искусству или наша публика уже склонилась выю перед англо-саксонским засильем?

— Конечно, ощущаю интерес! Я получаю настоящий кайф от выступлений в русских городах. Вы удивитесь, но ценителей классического искусства там по-прежнему много. Я бы сказал, что их огромное количество. Люди с большим интересом, пиететом, а подчас и с восторгом слушают русскую музыку. Этого не заметить невозможно даже, например, в Алма-Ате, где я недавно выступал. Концерт проходил в трехтысячном зале, в бывшем зале съездов. Я был, конечно, недоволен, ведь мне пришлось петь в микрофон. Но благодарность публики искупила все недостатки зала. Было не только много русских, но и казахов, молодых и пожилых. Конечно, концерты в плохих залах с плохими инструментами меня удручают. Но благодаря Ивари я научился даже к таким обстоятельствам относиться терпимо. Он настолько интеллигентный человек, настолько сдержанный, что заражает и меня своей терпимостью. Моя природа совсем другая, я полная противоположность Ивари: мне иногда хочется топнуть ногой, развернуться и уйти, плюнуть на всё или вообще сломать что-то, но с Ивари я становлюсь другим человеком.

— **Получается, вы с ним как «лёд и пламень»?**

— Вы знаете, он, оказывается, холерик и, кстати, тоже иногда становится таким «пламенем», что мы с ним меняемся ролями. Особенно во время записи.

— **Помните знаменитое выступление Ирины Константиновны в «Кармен» в Большом театре с Марио дель Монако, когда она пела на русском, а он на итальянском?**

— Отдельные фразы он, кстати, пел тогда на французском языке...

— **Потом она выступала с ним в этой же опере в Италии и уже там пела на итальянском. Как вы думаете, может, для популяризации оперы, для возрождения интереса к ней стоит вернуться к старой практике, когда опера ставилась на языке той страны, где исполнялась?**

— Не уверен, что это поможет опере. Мне эта идея не нравится.

— **Согласитесь, слушатели сидят и смотрят в субтитры – да и то, где есть возможность в них смотреть. А в большинстве театров вообще ничего не понимают.**

— А всё равно никто ничего не поймёт на 90 процентов, даже если на их родном языке будут петь. Потому что у большинства певцов такие «фефекты фикции», что слов разобрать невозможно ни на родном языке, ни на языке оригинала. Да и вообще слово в опере всегда было вторичным.

— **Вспоминали ли вы, слушая пение Ирины Константиновны, что она по первой своей профессии — архитектор?**

— В её пении было много интеллектуального, рационального. Она никогда не форсировала, она всегда очень бережно рассчитывала дыхание, тщательно выстраивала фразу, много думала над актёрской составляющей исполнения. То есть её искусство всегда было подчинено законам архитектоники. Даже её ранние записи, которые мне представляются менее совершенными по сравнению с поздними, были детально выверены и выстроены. В той же партии Кармен в её ранних работах чувствовалась советская вокальная школа, и мне тогда не хватало в её пении той итальянской округлости, которая

появилась у неё позднее. Тем не менее от всех советских певцов она отличалась. И для меня её пение как раз стало примером именно настоящего западного звукоизвлечения. Такие приобретения могли появиться с возрастом лишь у великой актрисы, которая управляет своей техникой при помощи могучего интеллекта. Так что благодаря своему уму, своему радио и архитектурным навыкам она создавала шедевры исполнительского искусства.

— Можно ли сказать, что школа Архиповой заключалась ещё и в готовности помогать другим музыкантам, распахивать свои объятия молодым коллегам, опекать их, продвигать к новой публике? Ведь у вас тоже были концерты «Хворостовский и друзья», где вы открывали нашим слушателям не известные в России имена вокалистов.

— Она была человеком сильным и великодушным, с широкой душой. Хочется подражать ей в этом. Я всегда зову молодых, мне тоже нравится помогать им. Вот только что в Кремле у меня был благотворительный концерт, там опять пели молодые. Пусть поют как можно больше, я рад, я это очень люблю. Если бы у меня был организационный талант, как у Ирины Константиновны, я бы, может, тоже занялся подобной деятельностью вплотную. Но я думаю, несколько другой человек должен всем этим заниматься. К тому же сейчас, я вижу, для молодых много возможностей открывается благодаря всем этим телевизионным проектам. Я немного посмотрел. Там Елена Васильевна Образцова всем заправляет, уверен, она сможет открыть способных певцов. Вообще способной молодежи много. Но большие таланты всегда были редкостью, об этом нужно помнить. Телевизионное шоу — это конвейер по производству способных вокалистов, а не гениальных, как Архипова. Боюсь, что подобных ей исполнительниц мы не увидим еще много-много лет, а может, и вообще никогда не увидим, потому что она была, прежде всего, уникальной, неповторимой личностью.

Беседовала Ольга Юсова