

В ПРОСТРАНСТВЕ КУЛЬТУРЫ

Галина ВИШНЕВСКАЯ:

«ЭТО БЫЛА ЕГО БОЛЬ ВСЮ ЖИЗНЬ—“ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА”...»

Беседу вела Вера Туева

«Работа в кинематографии заронила во мне горячее желание написать кинооперу. Мне это представляется очень увлекательной и заманчивой творческой задачей. В киноопере необходимо найти свои специфические законы построения действия и музыкальной драматургии, не связанной ни местом, ни временем. Я имею в виду неограниченные возможности развивать действие, начав первый эпизод, скажем, в Москве, затем перебросить действие на Кавказ, в Париж, в Нью-Йорк и т.п. <...> Я мечтаю сейчас написать кинооперу, созданную по всем законам реалистического музыкального спектакля. В театре действие, разбитое на множество партий, неизбежно расплывается. В киноспектакле то же действие, показанное в едином потоке неуловимо сменяющихся кадров, сохраняет всю силу целостного впечатления. Какая благодарная задача для композитора—уловить ритм этого динамического потока кинокадров и создать музыку, которая полноправно действует в киноспектакле. Мои мечты о киноопере мне, к сожалению, до сих пор не удается реализовать...»¹ Так писал Дмитрий Шостакович о своей любимой и, увы, так и не состоявшейся киноработе. Оперы специально для кино он не создаст. Единственной осуществленной попыткой в этом направ-

лении останется экранизация многострадальной «Катерины Измайловой» по его же сценарию. Использование специфических возможностей кино—монтажа, укрупнения планов, закадрового пения—в сочетании со стремительностью развития самой оперы позволит подойти к созданию непрерывно развивающегося действия, обусловленного музыкальной драматургией.

Вышедшая на экраны в 1966 году «Катерина Измайлова» вызвала широкий резонанс в профессиональной прессе. Примечательно, что глубже и интереснее анализировался фильм в специальных музыкальных, а не кинематографических изданиях. Причина, видимо, в сознательном уходе на второй план режиссера Михаила Шапиро, безоговорочно (может быть, слишком безоговорочно) признавшего в этой картине первенство композитора. Вот что пишет музыковед Эмилия Фрид в статье, вышедшей по следам премьеры фильма в журнале «Советская музыка»: «Особенность режиссуры в этом фильме—ее большая скромность, в чем кинематографисты, возможно, усмотрят и недостаток, но что представляется нам скорее достоинством. Здесь, как и должно быть в опере, на первом месте музыка и актер»².

Сам Михаил Шапиро, готовясь к съемкам, объяснял свой замысел так: «“Катерина Измайлова” предоставляет огромные возможности для воплощения ее средствами кино. В музыке оперы очень ясно и гибко выражены человеческая речь, слово. И мы хотим переложить оперу на экран таким образом, чтобы полностью вскрыть смысл каждого музыкального куска, подлинные мотивы поступков героев. Мы надеемся, что в роли Катерины Измайловой выступит замечательная певица Галина Вишневская. Правда, пока это остается лишь нашим желанием...»³

Ко времени создания этой лучшей, по единодушному мнению критики, своей картины, «первого советского широкоформатного цветного фильма-оперы со стереофоническим звучанием», Михаил Шапиро был опытным кинодраматургом и режиссером. Он принимал участие в создании—вместе с А.Зархи и И.Хейфицем—«Горячих денечков» (1935), в 43 году снял комедию «Шестьдесят дней», с Н.Кошеверовой «Золушку» (1947) и «Каина XVIII» (1963), «Искателей» (1957) по Д.Гранину и несколько музыкальных лент: фильм-балет «Пахита» (1958), первый русский фильм-оперу «Черевички» П.И.Чайковского (1945, совместно с Н.Кошеверовой)... Выступал он и как сценический оперный режиссер. Возможность перенести на экран творение великого Шостаковича воспринял, что явствует из немногочисленных интервью, с огромным энтузиазмом. «Я убежден,—говорил Михаил Григорьевич,—что только в кино можно по-настоящему показать оперу, наилучшим образом воплотить замысел композитора. И хотя такая точка зрения может показаться спорной, я твердо придерживаюсь ее. <...> Еще в 1935 году, увидев в театре “Леди Макбет Мценского уезда” (второе название “Катерины Измайловой”⁴), я понял, что опера Дмитрия Шостаковича словно специально создана для кино. Тогда же я загорелся желанием поставить ее. К сожалению, этот замысел удастся осуществить лишь тридцать лет спустя. <...> Хочется найти изобразительные решения, начисто разрушающие оперную условность. Речь идет не только о съемках на натуре, а и о самом принципе построения материала, о придании действию подлинной динамичности, недоступной театру»⁵.

Последнее замечание явно корреспондируется с представлениями самого Шостаковича о специфике кинооперы. Результаты такого творческого единоду-

шие заметили и подробно исследовали, как говорилось выше, именно музыковеды. Уже цитировавшаяся Э.Фрид писала: «Ранее появлявшиеся у нас оперные экранизации, даже наиболее удачные, неизменно выдавали свое театральное происхождение. Чувствовалось, что это переложения, опыты приспособления материала к кинематографическим условиям, в общем-то, чуждым для него. Фильм “Катерина Измайлова” отличается от них своей органичностью и целостностью. Произошел качественный скачок, родилось новое, самостоятельное произведение, во многом отличающееся от театрального прототипа». Перу Э.Фрид принадлежит и наиболее подробный анализ кинооперы. Автор выражает удивление, что Шостакович, «снабдивший печатное издание клавира строжайшим запретом производить при театральных постановках какие бы то ни было сокращения, на сей раз авторизовал их», и одновременно восхищается киногоичностью музыки, которая «не только не утратила в киноварианте своей выразительности, но заблестала новыми гранями». По сей день актуальными представляются рассуждения Э.Фрид об «эмоциональном отстранении» композитора и зрителя в театр и «максимальном приближении» главной героини в кино. О том, почему огромная часть оперного наследия «по самой своей природе противоречит требованиям кинематографа». О протяженности музыкальных форм классических опер, о «крупном штрихе» без деталей и мелочей, которым они написаны, и крупном плане в кино как вглядывании, как противоположности «крупному штриху», о поисках Михаилом Шапиро «необходимой кинематографу вокально-исполнительской манеры»⁶.

Единственно, что одинаково подробно освещалось в связи с выходом «Катерины Измайловой» и музыковедческими, и киноведческими изданиями,—это Катерина в исполнении Галины Вишневской. Но и здесь кинопресса в большей степени ограничивается общими фразами, нежели анализирует. Так, в «Искусстве кино» в рубрике «Подробный разговор» можно прочитать, что роль эта—радостное событие для всех зрителей, «источник эстетического наслаждения», а Вишневская перевоплощается «с той естественной свободой, которая доступна только выдающемуся дарованию» (Г.Капралов). Что именно она является «настоящей героиней кинопостановки», что певица «отлично чувствует природу своей партии, гибко сочетая взволнованный распев с метко схваченной речевой интонацией. При этом слышишь каждое слово текста, будто усиленное и заряженное током музыкальности» (И.Нестьев)⁷. Гораздо более аналитичными оказались музыковеды. Так, профессионально и подробно разбирая фильм, Эмилия Фрид писала: «Вокальная партия, рожденная из речевых интонаций, гармония, оркестровые краски оттеняют мельчайшие сдвиги действия, <...> передают скрытые, подспудно вспыхивающие мысли, ощущения, предчувствия. <...> Следует отметить знаменательное явление—рождение нового типа синтетического певца-актера, столь необходимого кинематографу и представленного в “Катерине Измайловой” Галиной Вишневской. <...> Поражает неисчерпаемое богатство интонаций, “вычитанных” из музыки и с огромной убедительностью донесенных до слушателя. <...> Вишневская сумела найти какую-то особую манеру поведения, одновременно отвечающую требованиям музыки и экрана. При огромном темпераменте—внешняя сдержанность. При проникновении в дух музыки—полное отсутствие “оперности” в жестах, движениях»⁸.

Кое-кто из кинокритиков усматривал недостатки картины в «досадных купюрах» и затянутости некоторых сцен, в не всегда выверенной эстетике кадра и «не всегда верном ощущении музыки». А Виктор Шкловский, напротив, прочил картине роль родоначальницы нового направления в кино: «Сейчас перед нами явление большого значения. Это не инсценировка оперы, а киноопера, написанная большим мастером. Удачи этой оперы очень большие. <...> Музыкальная удача вещи огромна. Музыка сюжетна. Она исходит из мещанского старинного романа, из ложной чувствительности и подавленной чувственности, чувственности могучей, настоящей. Оркестровая часть утверждает нечто иное, чем вокальная часть. Она шире, человечнее, и это противоречие нужной человеку жизни и малой чувственности и чувствительности и есть истинный сюжет новой музыкальной драмы. <...> Музыка перестала быть подливкой к кадру. Она смысловая, высокая в этом смысле. <...> От этой кинооперы пойдет новая жизнь кинематографического искусства»⁹.

1. Цит. по: Д в о р н и ч е н к о О. Дмитрий Шостакович. Путешествие.—М.: Текст, 2006, с. 124–125.

2. Ф р и д Э. На экране «Катерина Измайлова».—«Советская музыка», 1967, № 12, с. 74.

3. М и н а с о в Р. Дебют... Дмитрия Шостаковича.—«Театральная жизнь», 1965, № 10, с. 20–21.

4. На самом деле вторым названием является как раз «Катерина Измайлова», это название второй редакции оперы и фильма.

5. К о м о в В. «Катерина Измайлова» на пути к экрану.—«Советский экран», 1966, № 14, с. 13.

6. Ф р и д Э. На экране «Катерина Измайлова», с. 70–73.

7. «Катерина Измайлова».—«Искусство кино», 1967, № 1, с. 18–20.

8. Ф р и д Э. На экране «Катерина Измайлова», с. 72–74.

9. «Катерина Измайлова».—«Искусство кино», 1967, № 1, с. 16–18.

Чтобы узнать, такой ли представлялась Дмитрию Шостаковичу киноопера, как проходила работа над ней, поразмышлять о разнице режиссерской и актерской работы в опере, драматическом театре и кино, я попросила о встрече Галину Павловну Вишневецкую.

—Галина Павловна, к участию в картине вас пригласил сам Шостакович?

—Да.

—Расскажите, пожалуйста, как это было. Это было неожиданное приглашение, или Вы готовились?..

—Неожиданно было то, что решили снимать фильм. Это была неожиданность.

—Это была идея Шостаковича?

—Не знаю, чья была идея, думаю, «Ленфильма». Как это решалось, я не знаю. Вы же знаете всю ситуацию с этой оперой: 1936 год, когда она была запрещена... И все эти годы оставалась под запретом. Незадолго перед тем, как делали фильм, она была поставлена в театре Станиславского и Немировича-Данченко, но во второй редакции. Дмитрий Дмитриевич сделал вторую

редакцию, сократил, облегчил оркестровку, изменил текст, и в таком виде она пошла. Потому что ему сказали в ЦК: если вы не измените, то ставить ее не будут. Это единственный был раз, что он вообще что-то изменил в сочинении. Этим он как признал публично, что «критика» и статья ЦК в «Правде» были справедливы. (Партия не ошибается!) Он ведь если писал, то больше никогда не менял ничего, не исправлял. А здесь на это пошел, и сознательно пошел, чтобы поставили оперу в театре. Потому что это была его боль всю жизнь—«Леди Макбет Мценского уезда».

—*Галина Павловна, в музыковедческой литературе встречается мнение, что вторая редакция—это окончательный авторский вариант, что Шостакович не хотел вернуться к первому варианту...*

—Это глупость полная, потому что первая редакция архигениальная. Мы с Ростроповичем, кстати, сделали первую запись первой редакции оперы в 1978 году в Лондоне. Архигениальная музыка. Но Шостаковичу просто ясно сказали, что он должен исправить, а не исправит—не будут ставить, и все. Он на это пошел. Фильм делали по второму варианту, многое в нем сократив: полицейский участок целиком, монолог Катерины один, антракт—в фильме нельзя это все показать, просто по времени.

—*Только по времени?*

—Да!

—*Или по каким-то другим причинам тоже?*

—Нет, только по времени. Иначе затянулся бы фильм.

—*То есть ничего важного, Вы считаете, там не сократили?*

—Да нет, там все важное! Фильм не выдерживает, длинноты, понимаете? В театре—одно дело, а в фильме... Вот, допустим, ария Гремина в «Евгении Онегине»—попробуйте поставить! (*поет*): «Любви-и все возрасты покорны». Да? И это шесть минут! Какой же это экран выдержит такое?

—*В этом втором исправленном варианте, по которому поставлен фильм, Шостакович все-таки сохранил Вашу партию в изначальной сложности?*

—Да.

—*Я не музыкант, простите, Галина Павловна, мне не очень понятно, почему вот эта вокальная сложность так важна для раскрытия образа?*

—Напряжение другое, другое напряжение эмоциональное. Например, в сцене порки Сергея, когда свекор бьет его, у Катерины очень высокая тесситура, и певицы не хотели это петь. И во второй редакции он это изменил, сделал ниже. А для меня написал так, как было в первой редакции, я так пела. Напряжение другое! Это истерика, это ее крики, она голосит там: «пусти,пусти, не смей, не трогай». На ее глазах же Борис Тимофеевич бьет Сергея плетью.

—*Шостакович был удовлетворен фильмом?*

—Да, ему нравилось. Ему понравилось, как это сделано. Я Вам скажу другое, что Караян, когда увидел этот фильм в те годы, сказал Ростроповичу, что это самая лучшая экранизация оперы из всего, что он знает. Такую авторитетную поддержку тоже неплохо получить.

—*А считал ли Шостакович, что именно кинооперу, где главное—непрерывная динамика действия, и о создании которой он так долго мечтал, удалось все-таки осуществить?*



Г.П.Вишневецкая, Д.Д.Шостакович, М.Л.Ростропович

—Удалось. Она так и написана, что зритель задыхается от эмоционального накала, там настолько стремительно развивается действие, что не успеваешь пережить, это все захлестывает тебя и несет дальше. Для фильма это то, что нужно. Такое впечатление, что она для кино написана была. У него же большой опыт был, связанный с кино, он музыки очень много писал к фильмам.

—Но он, кажется, не любил работать в кино?

—Ну что значит любил-не любил, надо было кормиться, надо было есть.

—Да, но просто он говорил—не только Шостакович, но и другие композиторы крупные, писавшие для кино, Шнитке, например,—что лучшие куски музыки, написанные для фильма, как правило, выбрасываются из него. Они очень выразительны сами по себе, а это не нужно, выразителен должен быть кадр в целом.

—Согласна. У Дмитрия Дмитриевича, например, к «Гамлету» написана потрясающая музыка. Я не знаю, правда, до какой степени сократили там его музыкальные куски.

—Он говорил, что там ее заглушают какими-то посторонними звуками, шумами какими-то...

—Ну, Вы знаете, кроме того, еще я другое скажу. Когда монтировали «Леди Макбет Мценского уезда», то вообще оркестр убирали умышленно, чтоб было слышно больше текст и чтоб музыка не мешала слушать текст.

Понимаете, что это такое? Ну вот, так что... Кино есть кино. Народное искусство! Массовое.

—*Катерина Измайлова—единственный образ фильма-оперы, который постоянно развивается, причем драматическое напряжение постоянно растет. В театре это происходит естественно. Но кино снимается частями, единая линия развития образа все время рвется. Вы впервые снимались: как Вам работалось, как быстро входили в этот рваный ритм?*

—Надо входить!

—*Это трудней, чем в театре?*

—Да нет, это разные трудности. Это другое искусство—кино—совсем. И надо научиться это делать, тогда будет все нормально. Музыка оперы помогает артисту «склеивать» рваные куски роли, держит его в нужном эмоциональном напряжении.

—*Шостакович часто бывал на съемках?*

—Он бывал, но не так уж часто. Мы уезжали: под Лугой снимали, месяц, по-моему, там сидели на съемках. Под Николаевом были, снимали тогда на озере все сцены, когда тонут Катерина с Сонеткой. А когда были в Ленинграде, он приезжал на студию, бывал.

—*Он как-то вмешивался в процесс?*

—Никогда.

—*Вообще никак?*

—Никогда.

—*Но в театре, например, существует много его записей на репетициях: что нужно сделать, что исправить. А в кино он никак...?*

—Он доверял артистам, тем, кому давал свои сочинения. Редчайший случай, когда он делал замечания.

—*Он с Вами тоже не обсуждал роль, что бы он хотел в ней видеть?*

—Нет, нет. Я просто взяла ноты, приготовила и ему спела перед съемками. Вот и все. Он мне сказал, что некоторые куски впервые слышит в голосе человеческом. Во втором варианте он сразу много изменил, особенно в партии Катерины, иначе певицы отказывались петь. Так что некоторые фразы, вернувшиеся из первой редакции... просто строчка нотная была новая для его слуха, никогда в женском голосе этого не слышал.

—*Вы писали, что настояли на включении в фильм финальной сцены, где Катерина топит Сонетку. Шостакович был автором сценария, у него что—не было этой сцены? Он как-то по-другому хотел кончить фильм?*

—Нет, ну вы же не можете показать в театре, как они тонут в воде, в озере. Там они просто бросаются, и все. А в фильме это целая история получилась.

—*То есть в театре короче это все?*

—Ну, нет, не короче, только там нет воды! Понимаете? Воды-то нету! Музыка все равно идет, она одна написана, что в театре, что в кино, та же самая. Но здесь сильнейшая сцена получилась, когда Катерина топит второй раз ее, увлекает за собой под воду на крупном плане!

—*Шостакович говорил, Галина Павловна, что артист драматического театра в опере не может пользоваться всем арсеналом своих выразительных средств, но режиссер—как раз может. Неслучайно оперы ставили и Станиславский, и Немирович-Данченко, и Мейерхольд. И вот Шостакович*

считал, что они ставят-то интересно, но с точки зрения музыкальной неправильно, так как идут не от либретто, а от первоисточника. Что Вы думаете об этом? Вы за правильность музыкальную или за «потрясения»?

—Как режиссер ставит оперу? Конечно, он должен ставить так, как написано в либретто. Вот, например, возьмите «Пиковую даму». Это совершенно другое сочинение, это не Пушкин, либретто писал Модест Чайковский—брат композитора.

—*Мейерхольд ставил как раз «Пиковую даму»...*

—Ну, пусть он ставил, а я считаю, что это неправильно. Потому что это не Пушкин—«Пиковая дама» Чайковского. Это другие образы совсем. Это другой образ Германна. Эта Лиза, которая у Пушкина—приживалка у графини, а здесь образ-то какой: мятежный, страстный. Богатая наследница, высшего света девушка. Чего ж тут нищенку какую изображать, что ли? А там она—мышка серенькая, у Пушкина. Не говорю о том, что Германн там игрок и к Лизе он приближается потому, что хочет получить эти три карты от графини. А здесь он берет потому карты, чтобы получить Лизу. Там он гувернантку хочет обольстить, чтобы узнать карты. А здесь—наоборот. Вот вам и смотрите, какой Германн: холодный расчетливый немец под Буонапарте, как у Пушкина, или же это страстная натура, ради любви к Лизе он готов на все.

—*Шостакович как раз говорил о необходимости специальной подготовки оперных режиссеров, которые бы понимали специфику именно своего искусства...*

—Конечно. Режиссер, который ставит в опере спектакль, должен быть музыкантом, а иначе нечего туда ходить. Они приходят и начинают ставить спектакль как драматический. Музыку они не понимают, ничего они не слышат, она им мешает, не говоря о том уже, что они калечат либретто! Переносят действие в другую эпоху, сочиняют какие-то вещи, которые не существуют в этой опере...

—*Галина Павловна, Вы писали в своей книжке, что, готовя роль, идете от музыки, стараясь понять, что хотел сказать композитор в каждой музыкальной фразе. Это значит, что Вы приходите на съемки с готовым видением образа?*

—Конечно! Да.

—*А тогда какова функция режиссера?*

—Режиссера? Понять, что я делаю музыкально, с точки зрения музыки. Понять это. Или мы совпадаем с ним, или мы не совпадаем. Вот и все. Если бы мне в мое время предложили петь, допустим, Джильду так, как в Германии, в Мюнхене поставлен был «Риголетто», где все происходит в стране обезьян и Джильду одели в шерсть, она там обезьяной ходит тоже и поет свою знаменитую арию, я бы на это никогда не пошла. Я повернулась бы и ушла. Все! Потому что нечего тут и спорить—с каким-то болваном, идиотом, который так мерзко врывается в жизнь гения, оставившего нам в наследие свое гениальное творение. Они так вот по-хулигански мародерствуют в опере.

—*А режиссер «Катерины Измайловой» Михаил Шапиро был музыкальным человеком?*

—Да, да.



«Катерина Измайлова». Кадр из фильма

—Он как-то консультировался с Шостаковичем во время работы над картиной?

—Этого я не знаю.

—А с Вами как он работал—Вы пришли со своим готовым видением роли, и он его просто принял?

—Да, у нас никаких не было недоразумений с ним. Мы очень хорошо работали, были в одном ключе, как говорится.

—И каким он Вам показался режиссером?

—Он был хороший режиссер... Не того, конечно, масштаба страсти, как музыка Шостаковича. Но он был хороший режиссер, он никак не вмешивал своего «видения наоборот». Если он даже и думал что-нибудь наоборот, он никогда не посмел бы оскорбить сочинение такого гениального композитора, как Шостакович. Он абсолютно следовал партитуре. Все мизансцены, костюмы—все это было корректно, сдержанно сделано.

—Борис Александрович Покровский говорит, что в опере надо ставить не содержание, как делают драматические режиссеры, а 8-е, 16-е ноты и паузы. Потрясающе!

—Конечно, да. Я с ним согласна, в этом разница режиссера драматического и оперного.

—И Михаил Шатиро был таким режиссером?

—Нет, он таким не был. Таким он не был. Он ставил как раз, скорее всего, то, что написано в либретто. И часто мимо музыки, как мне кажется, мог попасть.

—*То есть вы музыкальную сторону вообще не обсуждали?*

—Там была фонограмма. Что музыкальная сторона? Вот артист драматический, который должен все это выучить, чтоб совпадать губами, что совсем непросто. Артист должен быть, конечно, музыкальным хоть в каком-то плане, чтоб почувствовать эту остроту всей музыки Шостаковича.

—*Мне кажется, именно актерски в фильме кое-что не дотянуто, например, двуплановость в характеристиках персонажей. Все-таки там очень много мест, когда поет человек одно, а музыка при этом говорит противоположное. Сергей, например, поет про любовь, а музыка его равнодушна. Вас я не имею в виду, конечно, Галина Павловна, но другие актерские работы, мне кажется, не всегда на уровне. То, что заложено в музыке, надо же еще сыграть.*

—Я считаю, там удачно подобран состав артистов. Замечательно там Ведерников, кстати, поет Бориса Тимофеевича. К сожалению, только поет, почему-то его не взяли, хотя он хороший актер. Артисты драматические очень старались, они, как только пауза маленькая, брали наушники и все повторяли, учили каждый кусок. Очень трудно им было. Нет-нет, там хороший состав артистов. Но дело в том, что музыка-то должна быть не только на губах. Она должна быть изнутри, в глазах, в теле, в шкуре твоей должна быть музыка. А драматическому артисту уже... туда не попасть, конечно.

—*А почему были взяты в фильм не оперные артисты все-таки?*

—Ну, потому что играть не могли, наверное.

—*Но была же постановка киевская*, которая очень нравилась Шостаковичу, откуда он взял певцов, оркестр...*

—Театр—это одно, а кино—это другое.

—*Но Вы же играли!*

—Я играла. Другая, значит, не могла!

—*А что главное в артисте оперы?*

—Голос. Темперамент. А над всем этим, и прежде всего, должна быть техника. Техника пения, техника визуального выражения того, что ты хочешь сказать, о чем ты думаешь. Для этого надо очень много учиться.

—*А оперный артист должен заниматься драматургическим анализом партитуры, или это дело только режиссера?*

—Артист должен, но это не может быть отдельно, это связано с пением. Вы берете партитуру, берете клавиш и вместе с пением осваиваете весь материал, всю ситуацию, что там происходит. У нас нет отдельно либретто, отдельно пения, так нельзя.

—*Оперный артист должен в равной степени быть и актером и певцом?*

—Желательно, конечно.

*Дирижер киевской постановки «Катерины Измайловой» К.Симеонов, режиссер И.Молостова, 1965 год. Готовясь к съемкам, Шостакович говорил, что хор и оркестр будут приглашены из Киева, фонограмма будет записана там же при его участии. Подробнее см.: Х е н т о в а С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т.2.—М.: Композитор, 1996.

—В Вашем Центре оперного пения именно такая установка?

—Да.

—А если приходит человек, у которого нет актерских данных?

—Учить надо.

—Этому учат в любом случае?

—Да. Надо учить, раскрывать его.

—Вернемся к «Катерине Измайловой». Там ведь получились очень театральные мизансцены, правда, в основном? И камера робкая очень...

—Вы знаете что, здесь настолько была напряженная атмосфера в смысле того, что можно и чего нельзя... Потому что после той статьи 1936-го года «Сумбур вместо музыки» об опере уж такое писали—чего там кому было не лень, да? Хулиганили уже, как бандиты. Поэтому здесь надо было как можно сдержаннее все делать, лишний кусочек тела не показать, там, шеи открытой, не дай Бог. Любовные сцены же там все время проходят. Меня все время одеялом закрывали по уши, чтоб чего не видно было, руки голой... Специальный человек следил за этим.

—Вы писали, Галина Павловна, что опера, и именно русская, реалистична.

—Да.

—А в критике можно прочесть, наоборот, что физиологическая «элементарность» абсолютно чужда русскому искусству*. Что Вы об этом думаете?

—Это где? На этот фильм критика была? Или в 1936 году? Может, не будем брать то? Она очень реалистична, идет от истоков, от Мусоргского. Именно русская опера! Если кто пишет, что единственная причина интереса—физиологическая «элементарность»,—дурак. Что делать.

—Получается, что в киноопере, где музыкальная драматургия преобладает, изображение неизбежно отходит на второй план. Шостакович не обсуждал это?

—Нет, он никогда вообще ни о чем не говорил с артистами, ни с кем не делился и ни в какие дискуссии не входил. Он был очень закрытый человек.

—Неудивительно. А можно спросить, Галина Павловна, что такое правда в искусстве для Вас?

—Что такое правда в искусстве? Это то, что правда, а не ложь. И все. Как можно объяснить правду? Если вы способны, если вы талантливы, вы слышите, вы видите, да к тому же еще и знаете? Больше ничего не надо.

—А смысл в чем?

—А смысл—передать то, что написано автором. Это самое трудное. Неприкосновенно, с уважением относиться надо к автору. То, что нам подарено гениями прошлого, надо сохранять и уважать.

*Фото из личного архива Г.П.Вишиневской любезно предоставлены
Центром оперного пения Галины Вишиневской*

* О критике фильма и оперы также см.: Дмитрий Шостакович «Леди Макбет Мценского уезда». М.: Театралис, 2004; В о л к о в С. Шостакович и Сталин: художник и царь.—М.: Эксмо, 2006.