

ПЕВЕЦ ВЛАДИМИР ГАЛУЗИН:

Известия - 2004 - 13 апр. - с. 10.

ЕЩЕ НЕ БЫЛО ПОСТАНОВКИ «ОТЕЛЛО», КОТОРАЯ БЫ МЕНЯ ПОЛНОСТЬЮ УСТРАИВАЛА

В Парижской опере прошла важная премьера сезона — «Отелло» Верди в постановке популярного режиссера румынского происхождения Андрея Щербана. Главную партию исполнил знаменитый тенор, один из лучших Отелло наших дней и суровый критик современной режиссуры Владимир Галузин. О том, что его не устроило в спектакле, и о многом другом давно не живущий в России, но числящийся солистом Мариинского театра Владимир ГАЛУЗИН рассказал музыкальному обозревателю газеты «Известия» Екатерине БИРЮКОВОЙ.

— Мы с вами встречаемся при форс-мажорных обстоятельствах. Вы чуть было не отменили свое выступление в спектакле из-за аллергического приступа. Что бы тогда было?

— На роль Отелло, конечно, всегда есть дублер. Причем, не просто какой-нибудь, который где-то существует, в другом городе. Это не «Аида», не «Турандот», где можно петь, не двигаясь. Хотя Отелло и просто так, не двигаясь, спеть — это уже трудно. А если бегаешь, это, конечно, втрое сложнее. Поэтому дублер, так же как и певец из первого состава, должен проверить мизансцену вместе с голосом. Потому что если он, к примеру, должен сидеть под столом или в каком-то скрюченном состоянии и при этом петь верхние ноты, то он голос сорвет, если заранее эту мизансцену не проверил.

— У вас особое отношение к опере «Отелло»?

— Она, просто, одна из немногих итальянских опер — игровая. Здесь невозможно просто стоять и петь.

— Сколько у вас было постановок «Отелло»?

— Я не постановками считаю, а спектаклями. Я могу сказать, что где-то 13 лет пою Отелло.

— А самый запоминающийся?

— Пожалуй, в Мариинском театре. Ставил Карло дель Монако — это сын Марио дель Монако. Он очень хорошо знал музыкальную драматургию и музыку Верди. Видимо, это ему по наследству досталось. Он знал персонажей и их взаимоотношения более или менее правильно. А вообще, еще не было постановки, которая бы меня полностью устраивала.

— Что вас обычно не устраивает?

— Претензия режиссера на поиски чего-то нового, мало относящегося к этой музыке.

— Что же такого нового, например, в постановке Андрея Щербана?

— Ну как. Если вы хорошо знаете Верди, вернее, Шекспира, то Яго у него — это такой честный мальчик, который очень хочет выглядеть милым, привлекательным, искренним. И только когда остается один, раскрывает, кто он есть на самом деле. Ну, а где вы видели у Щербана привлекательного Яго? Он напрямую ерничает, не скрывает своего истинного лица. Он передо мной позирует, меня не боится, не уважает. И как я могу довериться этому человеку? Тем более он всего-навсего мой адъютант, который надевает и чистит мне сапоги. Я не критикую Щербана. Просто мне, как актеру, очень сложно поверить тому че-

ловеку, который со мной даже на одну секунду не хочет быть искренним. Отелло у Щербана — это животное, изощренный садист. Продуманно издевается над Дездемоной, юбки ей задирает. А ведь Верди хотел, чтобы ему сострадали. Получается, что я работаю против себя: мне потом петь арию, где я обращаюсь к Богу, а у зрителя никакой реакции. Какое действительно у зрителя может быть ко мне сострадание, когда я уже наделал столько дряни? Я говорю как персонаж.

— А вы сами как воспринимаете своего персонажа?

— Доверчивый, обмануемый мужчина. Он попал в ситуацию, в которой не может нормально существовать. Он не может перенести даже мысль, что Дездемона может изменить. Это его просто сводит с ума. Поэтому необходим Яго — обаятельный человек, которому можно довериться.

— Ну, у Щербана ваш персонаж такой сумасшедший, что ему и Яго не нужен.

— Щербан пытался, хоть это и невозможно, вообще обойтись без любви Отелло и Дездемоны, которая написана у Верди в первом дуэте. Он пытался показать, что у каждого из них свое представление о любви, что они находятся в разных мирах, что никакого слияния нет. Но есть музыка, которая говорит о другом. Они поют вместе, а не раздельно. И ради чего так мучается Отелло, тогда понятно. А если ему изначально Дездемона не интересна, чего тогда мучиться?

— С какими режиссерами вам было интересно работать?

— Есть один режиссер, с которым было интересно, — это Темур Чхеидзе. В «Игроке», который он поставил в Мариинском театре. Еще Гарри Купфер был такой, который поставил «Китеж». Не то что это интересно было поставлено — интересно было работать. Это разные вещи. С Грэмом Виком было интересно в Нью-Йорке, — в «Леди Макбет Мценского уезда». Вообще-то режиссеру сложно мне понравиться.

— Не любят певцы режиссеров?

— Да, наверное, не любят. Представьте, если прыгун идет на рекорд, а ему на ноги подвесить гири. Режиссер иногда делает то же самое.

— Но если не пробовать в опере новых режиссеров, то останутся только старые спектакли, которые сейчас выглядят смешно.

— Лучше смешные старые спектакли, чем смешные новые. Потому что на смешные новые затрачены большие деньги. Вот и все.

— Как вам с Додиним работалось?



Владимир Галузин — Отелло, Барбара Фриттоли — Дездемона в постановке Opera de Paris

— Вы мне все время провокационные вопросы задаете. По-разному работало. Он сверх-профессионал — в драматическом театре, в концепции. Но не всегда в музыкальной драматургии существует то, что есть в драматургии первоисточника. Например, совершенно точно нельзя мешать «Пиковую даму» Пушкина и «Пиковую даму» Чайковского. Для меня в Чайковском очень ценно было место, где приходит Графиня. Это привидение, мистика, что угодно. В нашем спектакле (постановка Парижской оперы. — «Известия») приходила санитарка, руки в карманы. То есть снимается вся мистика, которая есть в музыке.

— Все равно довольно страшно было, я видела этот спектакль.

— Ну, какое же это страшно? У нас с ним были большие разногласия по поводу «Пиковой дамы», но я с ним очень хорошо работал во Флоренции, в «Отелло».

— Вы поете только русский и итальянский репертуар. Вам не тесно в нем?

— Совершенно не тесно. Мог бы петь Вагнера, но пока не готов воспринять его эстетику. Мне очень нравится его оркестр. Он

потрясающий, какие гармонии! Но мне там мешают певцы. Они все время на трех нотах повествуют, о чем речь. Так я лучше либретто прочитаю. Для меня это не театр. Чайковский, по-моему, про Вагнера сказал: «Он бог, но я ему не молюсь». А я не могу не любить и петь. И это мое счастье, что я могу петь то, что мне нравится, и с теми, с кем хочу.

— Существует ли национальный вопрос в опере? Играл ли роль национальность при распределении партий?

— В Америке Бориса Годунова обязательно должен петь американец. В Италии Отелло — итальянец. Если этого нет, происходит враждебная реакция публики.

— А вы же пели Отелло в Италии.

— Пел.

— И как?

— Как пел или как реакция? Я, честно говоря, не люблю итальянскую публику. Она малокомпетентна. Она приходит получить удовольствие не от музыки, а от себя. В Париже тоже есть такая «премьерная» публика, которая приходит вся разукрашенная, разряженная. А потом, уже на третий-четвертый спектакль появляется та публика, которая настоящая.

— А какая публика вам нравится?

— Театральная. Которая понимает игру актера, импровизацию.

— А где такая есть?

— Здесь, в Париже есть. Есть в Англии. В Вене есть, но там немножко другая — она больше ценит музыкальную сторону. В Санкт-Петербурге есть. С московской публикой я практически не знаком.

— А в Америке?

— Вы все время мне провокационные вопросы задаете.

— В Большом вас можно будет когда-нибудь услышать?

У вас же там некоторое время назад сорвалось выступление.

— Да, сорвалось, из-за этой же аллергии, что и здесь была.

— А слухи поползли, что это козни Мариинки.

— Ну, конечно, я специально приехал со всей семьей, вырвался всего-то на пять дней в Россию, чтобы тут козни строить! Хорошо еще я никаких санкций не принял, когда в «Аргументах и фактах» написали, что я не спел, потому что Большой театр мне недостаточный гонорар предложил! При чем тут гонорар? Тот гонорар, который они мне предложили, я и сам мог им предложить. Не в этом соль. У ме-

ня пропал голос, я делал уколы, чтобы хоть что-то появилось. Но все равно ничего не получилось. А с какой бы стати я стал каким-то мщением заниматься? Или Ферги-ев бы им мстил с помощью меня? Какой вообще может быть подобный разговор на моем уровне или на уровне Фергиева? Наоборот, было сильное желание спеть. Я же никогда не пел в Большом. Я даже волновался. А меня потом даже в аэропорт не отвезли.

— А в Питер вы как часто выбегаете?

— По возможности. У меня очень хорошие отношения с Валерием Абисаловичем, и мы просто иногда договариваемся, когда я в свою свободную неделю смогу приехать. А с Большим театром так не получается. Кто-то оттуда приехал во Флоренцию на «Отелло». Сказали: «О, о, переносим в Большой». И все. Когда, чего?

— Они действительно хотели переносить к себе этот спектакль.

— Но только я ничего об этом не знаю.

— А надо с вами непосредственно связываться или с вашим агентом?

— Конечно, со мной. Агент — это опасно. Агент берется там, где есть деньги. А тут он если получит 10 процентов, скажем, от двух тысяч, это ему разве интересно? Зачем тут агент, когда это все на добровольных началах, как факультатив.

— Вы часто с семьей ездите?

— Очень редко. Старшая дочка уже в школу пошла. Старшие контракты поближе от дома брать. Я живу под Брюсселем, недалеко от аэропорта. До Парижа оттуда, например, час двадцать. Получается, как нормальному человеку на работу.

— А как же дом с виноградниками, который вы купили в Провансе?

— Виноградники были когда-то, но их вырубили. Я действительно надеялся, что буду жить в Провансе. Мы даже переехали туда. Но были большие сложности. Ближайший аэропорт — это Марсель. И нет прямых рейсов. Всегда нужно лететь через Париж, через Франкфурт. Часто багаж опаздывает. Очень неудобно. Так что теперь этот дом — как дача.

— Кто по национальности ваша жена?

— Она вообще из Бельгии, но такой национальности — бельгийка — нет. Есть валлонка и фламандка. Вот она наполовину одно, наполовину другое.

— Что изменилось в вашей жизни певца в последние годы?

— Пропал романтизм и энтузиазм. Романтика переездов превращается с возрастом в тягость. Не то что хочется оседлой жизни. Но когда целый год состоит из переездов, ты должен постоянно находиться в спортивной форме. И если имеешь определенный статус, то на тебе этот груз постоянно висит: ты должен этот статус оправдывать. Так что работаешь на износ. Сейчас я могу позволить себе получить апартаменты, жить, например, не в отеле, а в трехкомнатной квартире в Париже. Но все равно это не радует. Работа должна быть с паузами.

— А вы не можете позволить себе сделать паузу?

— Могу, конечно, отказаться от контракта. Но они все когда-то были бездумно подписаны. Пока есть на тебя мода, нельзя много отказываться. Так что автоматически подписываешь контракты, прочитав только, что это не смертный приговор.

— Все эти постоянные разъезды — из-за того, что сейчас исчезают театры с постоянной труппой. Если бы вы сидели на одном месте, в одном театре, наверное, это было бы не так утомительно, но и не так интересно?

— Если бы Мариинский театр мог давать мне то, что я имею здесь, я бы там жил. И многие бы тоже так сделали.