

Владимир ГАЛУЗИН:

Режиссеры уничтожили оперу

Современный оперный певец устал от современности на сцене

Владимир Галузин — образец новой русской карьеры. Молодой и пользующийся в мире спросом тенор начинал в Новосибирской оперетте, в 1991-м дебютировал как Отелло в Мариинском театре, мгновенно став его ведущим солистом, с 1996-го живет в Люксембурге. Из главных оперных домов мира пока не освоил лишь «Ковент-Гарден», где вскоре должен спеть в «Тоске» и «Пиковой даме». Новое тысячелетие начал в «Метрополитен-Опера» Пинкертоном в «Баттерфлай»; вскоре спел здесь Сергея в «Леди Макбет» Шостаковича под управлением Валерия Гергиева. Затем Новый Свет увидит, как русский тенор «выдаст» две тяжелые партии — Отелло и Калафа в «Турандот». И мы, стало быть, сможем гордиться, что в мировом культурном пространстве представителям России доверена заповедная область — итальянский теноровый репертуар.

Итак, Галузин — модный русский тенор — ведущий исполнитель итальянского репертуара («Дон Карлос», «Аида», «Луиза Миллер»). Жизнь распланирована до 2004 года: «Отелло» и «Хованщина» в парижской Опера де Бастий, «Пиковая дама» с Темиркановым в «Ла Скала» и т.д. — времени нет даже на то, чтобы выучить французский, на котором говорит его маленькая дочь.

И все же, выступив в первой «Баттерфлай» сезона, Владимир Галузин нашел время, чтобы встретиться в Нью-Йорке с русским критиком.

— Пинкертон — лирический тенор и потому не моя партия. Я пою его, выполняя давно заключенный контракт. Не люблю Пинкертона: у него есть одно хорошее место — любовный дуэт в финале первого действия, он оправдывает неинтересную роль, состоящую из одних общих мест. Мне безразлична такая музыка, мне неудобен костюм и кажется диким грим, я смахиваю в нем на больного желтухой. Но терплю и ничего не меняю.

— Несмотря на это, вы были лучшим на сцене. Сильви Валер, дебютантка-Баттерфлай, пела с трудом и только улыбалась, хотя получила восторженный прием. Дирижер Марчелло Виотти, напротив, был превосходен. С первоклассным метовским оркестром он добился того, что противники Пуччини стали его поклонниками. Несмотря на это, он был вызывающе и несправедливо забукан частью зала — правда, другая часть кричала от восторга.

— Зритель руководствуется сюжетом, и аллодисменты распределяются по степени важности роли. Главный герой выходит на поклон последним, и высшая награда достается ему: зритель взволнованно пережил историю Баттерфлай и уже поэтому крайне благодарен исполнительнице. Кроме того, здесь принято очень доверять рекламе, а она создает свои приоритеты и ценности, которые могут не совпадать с реальностью. Если певец подается звездой — его так и принимают. Бал правят звукозаписывающие фирмы: они создают мифы и навязывают обществу кумиров. Эталон пения формируется в зависимости от возможностей звезд. У всех на слуху ряд имен, которые сегодня олицетворяют

оперу. В результате хорошее пение — раритет. Где можно услышать бельканто? Только в Италии, и необязательно на главных сценах. Вы слышали Элизабет Фьорелли? А Лючию Мазария? Уверен, что нет — сегодня настоящих певцов не знают даже специалисты. Нам еще повезло застать Ренато Брузона, но уже никто не помнит, как пел Марио дель Монако, а для меня он — эталон, я учусь на его записях, которые собрал все. Так вот: бельканто исчезло, Марио дель Монако стал легендой и сегодня невозможен — такого пения больше нет.

— Кроме записей Монако, где и у кого вы учитесь профессии?

— Например, у Аллы Бростерман, концертмейстера Мариинского театра. Она приехала в Нью-Йорк из Петербурга, чтобы разучивать со мной «Силу судьбы». В конце января мы продолжим работу в Японии, где я участвую в гастролях Мариинского театра. С Аллой я выучил все итальянские партии, которые пою за рубежом.

— Как вы относитесь к сценическому оформлению? Вам безразлично, традиционное оно или модернистское?

— Нет, совсем безразлично. Мне нравится, когда сцена соответствует замыслу автора. Если «Пиковая», хочется хотя бы кусочка Летнего сада. Но постановщики, не скрывая авторскими правами, изменяют как угодно произведение композитора, который не имеет возможности оспорить это в суде. Режиссеры — прежде всего немецкие и английские — уничтожили оперу. Они самовыражались, и им дела нет до намерений автора.



Сильви Валер (Баттерфлай) и Владимир Галузин (Пинкертон) на сцене «Метрополитен-Опера»

— Кусочек настоящего сада — к примеру японского — не гарантирует сохранности оперы. Иногда он может непоправимо состарить сцену, поставив ее вне моды, тогда как она должна быть продвинутой. Возьмем «Баттерфлай», где вы сейчас поете: может, сцена и верна автору, но выглядит недопустимым анахронизмом — мир сегодня одет иначе, а опера одета, как сто лет назад. Реализм не в моде — посмотрите на архитектуру Линкольн-центра: удивительно, как он вообще сохранился на сцене при абсолютной уловности визуальной культуры? Опера в по-

вом здании Мет не может быть старомодной и некрасивой — как раз это ее и портит.

— Возможно, я обещал, бесконечно участвуя в модернистских постановках, и потому призываю остановиться. Уточню: я не против новых концепций, даже радикальных, я против того, чтобы эта новизна разъедала оперу. Я видел «Севильского цирюльника» в Штутгарте — очень современного и очень красивого при этом. Там было все — и авангард, и Россини — и все на месте. Сцена должна быть в идеале частью музыки, в крайнем случае — не мешать ей. Вместо этого, к

примеру, постановщик «Отелло» объясняет мне суть драмы влечением Яго к мавру. Но если женщина — помеха мужской любви, то зачем же Верди написал такой красивый лирический дуэт Отелло и Дездемоны?

— Возможно, чтобы раскрыть известный сюжет в неизбитом еще ракурсе — как драму неразделенной любви: Яго ревнует Отелло, а тот — Дездемону. Совсем невредно освежать стереотипы — публике хочется новизны, это закон. Если каждый раз будет один и тот же Летний сад и одна и та же любовь, сбегут старые поклонники и не при-

дут новые. Вообще странно слышать от актера, который так естественно вписывается в любой сценический авангард, подобные признания. Вы как раз и были одним из первых в новой певческой генерации 90-х, скрестившей оперу и драму. В знаменитом прокофьевском «Игроке» 1991-го в Мариинке вы показали, что тенор — это не обязательно влюбленная в себя prima donna, но актер с выдающейся вокальной декламацией и нерв спектакля.

— Режиссер «Игрока» Темур Чхеидзе — исключение из правил. Он чувствует музыку и помогает актеру проникнуть в музыкальную драматургию, не навязывает свою идею, а раскрывает замысел композитора. Это не означает, что Чхеидзе не предлагает нового хода — он сделал два разных варианта «Игрока», и особенно хорош первый, где была атмосфера, магия — он завораживал. Но концепции Чхеидзе естественно вписываются в музыку Прокофьева, не ломают ее. Чхеидзе для меня — редкий пример музыкальной режиссуры. Но как бы мне ни нравилось петь «Игрока», как бы ни органично было решение Чхеидзе, я устаю от современной музыки. Она требует особой выносливости и не шадит голоса, который лучше чувствует себя в традиционном репертуаре. Хочется петь, а не декламировать.

— Можно ли говорить об отличии «Мет» от известных европейских театров?

В.Г.: «Мет» — это стопроцентная организация процесса: нет ни авралов, ни сбоев. Все происходит вовремя, все работают на своем месте. Здесь очень хороший оркестр и хор, и результат зависит только от состава. А лидерство у каждого театра свое: русская опера удается лучше всего Мариинскому театру, итальянская — «Ла Скала», французская — «Опера-Бастилия». Так и у исполнителей. Риккардо Мути — это лучший Верди, Джеймс Ливайн — наслаждение дирижерской техникой. Одно из потрясений — декабрьский концерт в Вене, где «Винер Филармоникер» с Валерием Гергиевым играл Шестую симфонию Чайковского и «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси. Это из разряда невозможного. Гергиев — уникальная личность: он покорила знаменитый оркестр, вывернув музыкантов наизнанку и заставив играть так, как они никогда не играли. В исполнении была не только колоссальная отдача, но и колоссальная благодарность за такое отношение.

Марина БОРИСОВА