

“единственное, что мне нравится в нашей эпохе, — джинсы”

дива

Мария Гулегина — Газете

Примадонна La Scala, Met и Covent Garden Мария Гулегина после тринадцатилетнего отсутствия приехала в Москву, чтобы спеть вместе с Паатой Бурчуладзе на сцене Большого театра по случаю 25-летия сценической деятельности грузинского баса. Сейчас Гулегиной найдется немного равных в исполнении сложнейших партий в операх молодого Верди, требующих высоких нот, нечеловеческой мощи и легкой колоратуры. С Марией Гулегиной встретился корреспондент Газеты Илья Кухаренко.

Фотограф: Игорь Захаркин/Газета

Газета — 2003 — 16 марта — С. 10.

Как же вы с таким огромным голосом берете все эти невозможные верхние ноты, перед которыми даже легкие сопрано обычно крестятся?

Если я буду креститься перед каждым до или ми-бемолем, я только и буду стоять на сцене и все время креститься (смеется). Мы сидим в небольшом баре в отеле, и официантка вежливо спрашивает, улыбаясь: «Что желаете?» На что она сначала вздрагивает, потом блаженно улыбается в ответ: Поймите — я ничего не узнаю. Для меня это нонсенс — услышать здесь такое. Мне привычнее, если бы она подошла и нагубила — мол, столик только для иностранцев или «у нас обед». А тут — «что желаете».

Вы знаете, как вы поете?

Если говорить о технологии — меня никто не учил специально петь эти верхние ноты. Парадокс был в том, что сначала у меня было что-то внизу диапазона и что-то — совсем вверху, в третьей октаве, и я долго мучалась и искала способ их соединить. Мой учитель, великий дирижер и музыкант Анатолий Яковлевич Вацак, с которым я начинала в Минске, говорил: «Тебе с та-

ким мощным голосом си-бемоля наверно хватит выше крыши». А теперь меня даже останавливают с моими верхами — я недавно в «Аттиле» спела все вставные верхние ноты, так мой пианист сказал, что хоть иногда надо делать перерывы — публика должна думать, что для тебя это сложно.

Первые годы на Западе было трудно?

Ужасно. На мне была огромная ответственность — это здесь можно было ничего не делать и получать свою пусть и нищенскую, но регулярную зарплату, а там каждый контракт или его отсутствие означал плюс или минус из оплаты образования детей, жилья и так далее.

Как-то во время трансляции «Макбета» из La Scala показали ваши репетиции с Мути...

Это все ерунда — все было снято на показ. Просто он хотел продемонстрировать — мол, вот как мы репетируем. На самом деле все бывает веселее и прозаичнее. Мути в этом плане со мной удобно: Мария, репетиция завтра в десять» — «Хорошо, в десять так в десять» — «Ты ничего не будешь

петь. Я буду играть, а ты слушать». Прихожу, он начинает играть, а я не могу просто так сидеть и начинаю подпевать в полный голос. Он меня еще останавливает — что ты, что ты, не надо.

Говорят, Мути тяжелый человек?

Нет. У него, конечно, есть свои пунктики, но со мной он всегда очень обходителен. После того как убеждается, что артист способен выполнить его требования, а он видит, что я не умею работать в полноги, он сам делает какие-то поправки. Может избавить, например, от лишней сценической репетиции и так далее. Я однажды его обманула, очень забавно — он в очередной раз ставил «Макбета», и в этот момент вышло новое «критическое издание», в котором не было эффектного верхнего до в каденции первой арии. Вместо него был пассаж вниз. Мне об этом сказал еще концертмейстер — мол, не вздумай взять его на репетиции с Мути. Я сказала: если надо вниз, я сейчас же иду вниз, беру билет на самолет и еду отсюда. На репетиции я как ни в чем не бывало взяла эту ноту. Мути, который является страст-

ным борцом против всех вставных нот, сдержался, но сказал: «Мария, а ты знаешь, что здесь другие ноты написаны?» И я со вздохом говорю: «Знаю, маэстро. Но там такая сложная каденция, которую мне никогда не спеть». Он очень удивился, но тут же разрешил мне оставить мое до. Но в последней сцене сомнамбулизма так и не дал мне запулить еще одно.

Слышал, что авангардные режиссеры у вас не в почете. А как же предстоящая «Манон Леско» в Мюнхене?

Мюнхен — это моя боль. Я решила оставить этот город в своей гастрольной карте, может быть, только для того, чтобы, приезжая, показывать им, как пусто все то, чем они там занимаются. Когда на сцене есть первоклассный певец, то все эти скандальные режиссерские выдумки просто не нужны. Немцы все очень огрубляют и приземляют. Я видела «Пиковую», в которой Лиза во время своей арии «О, слушай, ночь! Тебе одной могу поверить тайну души моей», прости Господи, мастурбировала, а Герман входил и пел: «Остановитесь, умоляю вас»... Смеетесь? А я плакала.

Ну а есть все-таки те, с кем интересно работать?

Кстати, с одним из тех режиссеров, с которыми я сейчас с удовольствием работаю, Элией Мошинским, мы сначала разругались вдрызг именно из-за Лизы. Он хотел, чтобы в сцене у канавки я выбегала в ночнушке и завернувшись в одеяло. А я говорила, что Лиза не топиться идет, а бежать с Германом, потому что искренне верит, что он не виноват. В результате одеяло отменили, а к ночнушке пришили рукава, чтобы хоть как-то походило на платье. Сейчас он иногда говорит, чтобы ко мне не приставали: «Она сама знает, что ей делать». Мне нравится и Франко Дзеффирелли, который сначала говорит: «Делай все, что хочешь, — у меня здесь красный луч, здесь белый, а здесь синий». Я уже все придумала, в каком месте нильской арии Аиды я должна перейти под тот или иной цвет — выхожу на сцену, а там все по-другому. Потом Франко спрашивает: ну как, понравилось? Я отвечаю: очень, только меня никто не предупредил о том, что ты все поменял. Кстати, однажды очень важный урок мне преподнес Пьеро Фаджионе — знаменитый режиссер и сценограф. В антракте перед последнем актом «Тоски» он меня встретил в театре и спросил: «Ты где была?» «В буфете», — ответила я. Тут он как раскричался: «Как ты могла? Какая бесчувственность! Ты же только что Скарпия убила. На твоих руках кровь, а ты — в буфете! Вот там и оставайся». Я попыталась возразить, что Тоска осталась на сцене, а Мария Гулегина пошла в буфет, но он и слушать ничего не хотел. Потом поняла, как он был прав. И теперь я стараюсь не выходить из образа. Никаких буфетов.

Но не надо думать, что я твердолобый консерватор и не могу оценить новые идеи. Однажды Филида Ллойд, которая ставила «Макбета», предложила мне сделать сцену сомнамбулизма так, будто Леди Макбет отмыывается от крови в ванне. Сначала мне это показалось глупостью, но потом я представила себе, как это будет смотреться, и мне стало по-настоящему страшно. Еще она меня заставляла все вступление сидеть на сцене с широко открытыми, остекленевшими глазами. Я почти всегда плачу в этот момент.

Скажите, La Scala — по-прежнему тот самый La Scala, со всеми его традициями, войнами и авторитетом?

Нет, к сожалению. Театр стал значительно более туристическим местом. К тому же в новом здании, куда театр выселили на время капитального ремонта, нет того старинного духа.

Я-то слышал, что вам пришлось однажды столкнуться с клакой, когда вы решили спеть каватину Розины в своем сольном концерте в Scala. Тогда вы сильно рисковали...

Плевать я хотела на все эти правила. Россини говорил, что для его опер нужны всего три вещи: голос, голос и голос. А как его поют сейчас — это же стыдно. Их просто не слышно.

Вы никого не боитесь?

Никого. (На секунду задумывается.) Бога боюсь.

Вам хотелось бы петь в опере лет эдак пятьдесят назад?

Это точно, только не пятьдесят, а лет сто назад. Мне не нравится вся эта суета, мне не нравится современная музыка, которую я не могу слушать, — все эти концерты, на которых куча пиротехники, но нет музыки. Единственное, что мне нравится в нашем времени, — это джинсы.

Когда вы выходите на сцену, возникает ощущение некоего анахронизма — человека другой эпохи...

(Смеется.) Как сказала Вера Лейферкус: «Гулегину в оперу вообще пускать нельзя. Смотришь приличный спектакль, в котором вроде приличные люди прилично поют. Выходит Гулегина — и ты понимаешь, что все — не то, и начинаешь думать: чем тогда занимались все остальные?»

Какое с вами приходится вашему мужу — Марку? Характер у вас, видимо, не из легких?

Мы с Марком познакомились в консерватории в Одессе. И — да, у меня очень тяжелый характер. Например, когда я готовила Макбет первый раз, я ночью вскакивала и ходила — руки мыла, пробовала эти движения. Говорить о Марке можно только стихами. Когда мы познакомились, мне был двадцать один год и мне казалось, что моя жизнь кончилась. Я к тому времени была разведенная женщина с ребенком и ни на что хорошее в своей жизни не надеялась, иногда даже подумывала о том, чтобы все бросить и поехать обратно к своему первому мужу и до конца дней своих торчать на кухне, воспитывать детей. И вот Марк — студент, тоже голодный, тоже без денег — он тогда меня заваливал метровыми розами на всех студенческих концертах. Я до сих пор не могу себе представить никого на его месте. А мне тогда все говорили: это безумие, второй раз замуж, сколько раз еще будешь фамилию менять. Я сказала: все — это последний раз. Еще говорили, что нужно найти или дирижера, или режиссера. А я отвечала: что я с ними, старыми, делать буду... (Смеется.) Сейчас у меня маленький — три с половиной года. Думала, что в тридцать шесть уже стану бабушкой, поскольку сама родила дочь в восемнадцать. А тут решила потряхнуть стариной...

Вы ощущаете себя одесситкой?

Да, конечно. Кстати, в смысле оперных традиций тоже. Ведь в начале прошлого века в Одессе пели все самые знаменитые итальянские певцы — Карузо, Баттистини, Боронат. Это был своего рода трамплин перед столичными театрами.

Чего в вас больше всего от Одессы?

Юмора. Моя старшая дочь, конечно, говорит на русском, но ее два родных языка — английский и немецкий. Она пишет действительно очень талантливые песни, от которых даже у меня мурашки по коже. Но совершенно не понимает наших анекдотов, все время переспрашивает: «А как это будет по-английски, а что здесь смешного?» Не знаю, как это будет у вас по-английски, а у нас в Одессе говорили так.