



Фото Ларисы Педенчук

Большой театр. — 2002. — №1 (ЯНВ.). — С. 9

— Борис Александрович, «Сила судьбы» не является для вас дебютом в Большом театре. Прежде вы были членом труппы, а потом покинули Большой. В каком году это произошло?

— Шесть лет назад был последний мой спектакль в Большом — «Севильский цирюльник». Когда театр начал переходить на контрактную систему, я подал два заявления: одно об увольнении, другое — о принятии на контракт. Не знаю, по каким причинам, но было подписано только первое мое заявление.

— И вы попали на Людвигсбургский фестиваль?

— Да, в этом было мое счастье. Ренато Брузон по каким-то причинам отказался выступать, и профессор Генненвайн, руководящий Людвигсбургским фестивалем, срочно подыскивал баритона на партию в «Стиффелио». Мне пришлось съездить и спеть Генненвайну арию из «Стиффелио», которую я учил прямо в поезде. Потом я вернулся назад, за неделю выучил всю партию, приехал и спел с большим успехом. Тогда была трансляция спектакля по немецкому радио, и даже вышел компакт-диск. С этого и началась моя большая карьера в Германии, а дальше и в Европе.

— Вы специализируетесь в основном на вердиевском репертуаре?

— Начинать я петь все: «Дон Жуан» Моцарта, «Кармен», «Тангейзер»... Я пою и на французском, и на немецком, и на итальянском. Развиваясь, я понял, что вердиевские баритоны требуются всегда. Я спел уже почти всего Верди — мне приходится на этом делать карьеру. Я пою Верди и в Италии, и во Франции. «Риголетто» прошел с большим успехом в Турине. В Италии я спел «Силу судьбы», «Травиату» и также «Тоску». А в Венеции я пел «Тангейзера».

— Для того чтобы петь немецкую оперу, нужны какие-то особые навыки?

— Прежде всего это — знание языка, которое надо иметь для исполнения не только немецкой музыки, но и французской, итальянской. Если какой-то иностранец приедет в Россию на русский репертуар, будет очень странно, если он будет петь, не понимая ни одного слова. Конечно, я владею языком, и мне гораздо легче.

— Сложно ли переходить с Вагнера на Верди?

— Да. И именно поэтому я спел только одну оперу Вагнера — «Тангейзер». Моцарта сейчас я уже не пою. С того времени, как я начал работать в Дюссельдорфе (а я там являюсь членом труппы), я пою только Верди. Последней премьерой там был «Дон Карлос» на французском языке. А в основном всегда все пою на итальянском. Единственная невердиевская опера, которую я сохраняю в своем репертуаре, это «Севильский цирюльник». Я всегда хотел бы петь Фигаро, он мне очень нравится.

— Какими технологическими и иными данными надо обладать, чтобы быть вердиевским баритоном в Германии?

— Вердиевский баритон в Германии ничем не должен отличаться от вердиевского баритона в Италии и России. Вердиевский баритон — тот, чей голос подходит тембрально, и имеет диапазон для Верди. Это основные и необходимые качества. Но я знаю многих певцов, поющих вердиевский репертуар, которые могут быть очень неточными. Только что «Риголетто» в Париже я пел в паре с Лео Нуччи. Он пел так точно, что этому надо поучиться. Точность всегда требуется, особенно, если петь на языке оригинала. Шестнадцатая должна соответствовать шестнадцатой, восьмая — восьмой.

— Что такое современный вердиевский баритон? На ваш взгляд, как с годами поменялся этот тип?

— Сложный вопрос. По записям судить не просто. Старые записи больше соответствовали действительному качеству певческого голоса. А современные записи можно откорректировать как угодно. Иногда кажется, что партию поет не один вокалист, а 33 разных певца. Если судить с точки зрения музыкальности, ритма, то сейчас все певцы более точно следуют оригиналу, партитуре, чем певцы старого поколения.

— Сейчас более востребована вокальная точность?

— Да, в большей степени.

— И тембральная работа более тонкая?

— Я не скажу — тембральная, но красочная работа. Больше обращают внимание на оттенки, требуют, чтобы там, где написано пиано, у певца было пиано; где форте — там форте.

— Есть театры с какими-то специфическими, неожиданными для вас требованиями?

— Не театры, а режиссура. Например, моя последняя постановка — премьера была в ноябре, и сейчас я снова еду петь в «Трубадуре» в Эссенском театре. Режиссер Хильфсдорф всегда ставит скандальные постановки, настолько скандальные, что на них невозможно купить билеты.

— В чем главная идея его концепции?

— В концепцию я старался не вникать. Мне нужно было сделать то, что он хочет. Он подошел к словам либретто абсолютно буквально. Ди Луна поет, что идет против Бога и говорит: «Ты невесту у меня не отберешь», а в это время делает макет Иисуса, распятого на кресте, поднимает этого Христа, ставит на голову, срывает с Него венок и поет Ему эти фразы прямо в лицо. Меня это шокировало. Или прямо посреди зала двое из публики раздеваются догола: голые мужчина и женщина поднимаются и уходят как Адам и Ева.

— Зрители?

— Ну, они не зрители, а статисты, конечно, но как это шокирует людей, вы можете себе представить.

— Вы начинали свою карьеру в Камерном музыкальном театре у Покровского?

— С третьего курса консерватории Борис Александрович пригласил меня на роль Дон Жуана.

— Вам помогает эта школа?

— Я оцениваю школу Покровского очень высоко, потому что его требования к певцу оправданы. Он хочет максимально сблизить выразительность пения и действия в опере. Именно сейчас я понимаю, как это важно потому, что теперь я владею голосом более свободно и могу выражать то, что я хочу не только как вокалист, но и как актер. Школа Покровского высочайшая в России и в Советском Союзе, да и в мире даже.

Не знаю, раскрыл или нет он меня как артиста, но он дал мне навыки и приспособления для работы на сцене. В Камерном театре это было особенно важно, потому что публика сидела в двух метрах от певца-актера и смотрела в глаза, на мимику, на жесты...

— У вас есть записи?

— Я записал кантату «Москва» Чайковского с Михаилом Юровским и Симфоническим оркестром и хором немецкого радио к 850-летию Москвы. Кантата была записана с оригинальным текстом впервые. Я слышал, что канцлер Кох вручил нашему президенту Ельцину 50 таких компакт-дисков. Я записал «Поручика Киже» Прокофьева с Юровским, «Симфонию огня» Пизцетти. Из опер — только то, что записывали по трансляции с Людвигсбургского фес-

тиваля. У меня есть сейчас в проекте записи арий Верди и романсов Чайковского с оркестровым сопровождением. Я пою и камерные репертуар, было уже больше ста концертов.

— Вы поете немецкую камерную музыку?

— Нет, я пробовал, но считаю, чтобы петь немецкую музыку, нужно так понимать текст, как я понимаю русский. А немецкий поэтический текст понимать очень тяжело. Это другая школа, другая культура.

— Вы тексту придаете большое значение?

— Очень большое. Нужно понимать, о чем поешь. Если не понимаешь, это всегда слышно. Дело не в дикции, не в произношении, а в осмысленности интонации.

— Каковы ваши новые планы?

— В этом сезоне нового ничего нет. Будет постановка «Пиковой дамы», я спою Елецкого, в Будапеште будет постановка «Тоски» на музыкальном фестивале, я спою Скарпию.

— Сколько спектаклей вы поете в месяц?

— В октябре — семь, в ноябре — три, но я в это время и в Японию успел слетать, в декабре — восемь, в январе — четыре, но новая постановка, в феврале — семь: два «Трубадура» и 5 «Пиковых дам». Много получается. В этом сезоне у меня 74 спектакля. В июле у меня целых 10 спектаклей «Тоски» в Дюссельдорфе.

— Как готовите себя к такой насыщенной карьере?

— Пока я был в России, я даже не думал, что так могу. Для меня спектакль в неделю — это было много. Я должен был в постели после два дня отлеживаться. А на Западе я как-то привык к такой работе, вошел в такой ритм.

— Вы поете Жермона и Амонасро. Как совмещаете лирические партии с драматическими?

— Это же все Верди. При чем тут лирические и драматические партии?

— Вы не боитесь потерять голос?

— Нет.

— Технически готовитесь, чтобы перейти от партии к партии?

— Нет, потому что я пою все партии не драматическим баритоном и не лирическим баритоном, а собственным баритоном. Какой он, меня не волнует. Я пою так, чтобы это было осмысленно.

— Кто из западных режиссеров особенно любите вы?

— Я со многими работал и не могу назвать кого-то одного. Моя задача как певца-актера найти то зерно в предложении режиссера, которое бы подходило лично мне.

— Вам это удается?

— Как правило, да. Один раз мне не удалось, но я не буду называть фамилию. Это была женщина-режиссер, и я не смог разделить ее концепцию. Бывает и такое.

— А дирижеры сильно меняют вашу концепцию? Меняется ли ваша интерпретация, если вы поете одну и ту же партию с разными дирижерами?

— Конечно, каждый дирижер привносит свое. И не только собственный темп, но и собственную философию. Я «Риголетто» пропел, наверное, уже с двадцатью дирижерами. Конечно, каждый ищет что-то новое. Некоторые дирижеры, правда, много говорят, а когда выходят к пулту, сами не могут сделать того, что хотели.

— А что вас подвигло приехать в Москву?

— Мне всегда приятно петь в Большом театре. Случилось несчастье, что я на контрактную систему не попал, но я рад, что сейчас сюда приехал. Пригласил меня главный дирижер Александр Ведерников. «Силу судьбы» я давно не пел. Она вообще редко идет в театрах Европы, потому что считается, что «Сила судьбы» приносит несчастье в театр. Когда я предложил поставить эту оперу в Дюссельдорфе, интендант театра Тобиас Рихтер мне сказал: «Эта опера у нас никогда не будет идти, пока я тут».

— Есть ли у вас еще планы петь в Большом?

— Я очень хочу петь в Большом театре. Если я получу предложение, и у меня будет свободное время, я с большим удовольствием приеду. Разговоры есть, а переговоров пока нет.

— Есть партия, которую вы бы хотели спеть в Большом?

— Пока не думал, но что-нибудь новое. Например, я очень хотел бы спеть Симона Бокканегру. Пока нигде не пришлось мне его еще спеть. Когда-то я говорил, что моя любимая партия Фигаро, потому что отвечает складу характера. Она веселая, живая, подвижная, легкая. А сейчас мне так уже трудно сказать. Я стараюсь любить то, что я в данный момент пою.