

Жестокая судьба тенора

Общая Газета - 1994 - 13 - 19 марта - с. 14

Вчера состоялся юбилейный творческий вечер Зураба Соткилавы — певцу исполнилось 60 лет. Начиная свою карьеру отнюдь не как певец, а как футболист и инженер. Впрочем, уже через два дня после защиты диплома в Политехническом институте знаменитый тенор сдавал вступительные экзамены в Тбилисскую консерваторию... как баритон.



— Что это было — ошибка профессоров или ваше сознательное желание «переквалифицироваться» под влиянием любви к известным тенорам?

— Я целый год проучился как баритон и почувствовал, что чем больше я пою, тем мой голос становится выше, идет вверх с легкостью. Да еще фильмы — и с Марио Ланца, и с Джили, и с дель Монако... Когда я их смотрел и слушал, думал: «Боже мой, весь темперамент только в тенорах! Ведь самое лучшее выражение себя — у тенорового голоса!» Я не знал тогда, как это жестоко.

— Но ведь тенор — всегда страдающий герой, его судьба — страдать и погибать...

— К этому привыкаешь. Настолько, что когда аналогичная вещь произошла на самом деле — ко мне ворвались и наставили пистолет, — первая мысль была о том, куда я буду падать. Меня больше 400 раз расстреливали в «Тоске» — всегда смотришь, куда падать, чтобы не разбиться, — так что сработал рефлекс. Почти везде меня или убивают, или я сам себя убиваю, но если я спел весь спектакль хорошо, то умираю с большим удовольствием.

— Вы помните свое ощущение, когда впервые вышли на сцену Большого театра?

— Первый раз я пел романс из «Кармен» — в концерте, после победы на конкурсе в Испании. У меня было много споров с педагогами, как начинать этот романс: в нотах написано *Pianissimo. Dolce*, но у нас существует традиция петь чуть плотнее. Я же тогда спел не во всем против традиции, но начало — именно так, как написано у композитора, так тонко и так тихо. Уже потом, когда меня приняли в труппу, надо было привыкать к акустике: здесь должен быть особый посыл, театр хоть и большой, но не любит форсирования,

чуть начинаешь форсировать — весь голос остается на сцене. Так что то *piano*, которым я владею, очень хорошо подошло.

— Вы всегда много говорите о голосе. Но только ли голос нужен в опере?

— Оперное искусство — это синтез, и нельзя голос ставить отдельно от образа. Но образ надо создавать через звук, музыкально. Конечно, если потом физически этот образ подкрепляется, эффект получается гораздо больший. Есть партии, которые мне хороши по голосу, но их я не пою, потому что они мне физически не годятся, — не хочу смешно выглядеть. Например, Ленский — я даже проходил эту роль со своими учениками, но... Вот если бы была возможность спеть эту партию в концертном исполнении — я бы с удовольствием. Сценический образ должен сосуществовать с голосом. Сейчас в оперном театре режиссеры — хозяева, и они подбирают себе артистов по внешности, а не по голосу, в голосах они мало понимают.

— Вам это не нравится?

— Как вам сказать... Некоторые режиссеры, наверное, Монсеррат Кабалье не взяли бы в свой спектакль. А когда я впервые ее услышал в «Норме», в 1974 году, когда приезжал «Ла Скала», и когда эта тумба запела «Casta diva» — я не сентиментальный человек, но у меня волосы зашевелились и я почувствовал влагу на глазах. Голос ее играл, и эта Норма была незабываема.

— А как вы относитесь к экспериментам авангардной оперной режиссуры?

— В некоторых я даже поучаствовал. Я пел Каварадосси в Королевской опере в Лондоне, где действие «Тоски» было перенесено в 1941 год. Все были в цивильной одежде, в кабинете

Скарпия висел портрет Муссолини — и Тоска не расставляла свечи, а снимала портрет и бросала на грудь Скарпия. Музыкально это был спектакль очень высокого уровня, но режиссура — критикам не понравилась, а публике нравилась. Я однажды пришел на репетицию второго акта чуть раньше и вдруг увидел — голая девочка бегает по сцене. А потом оказалось, что так второе действие начинается: Скарпия лежит с этой девочкой в постели, когда ему сообщают, что арестовали Каварадосси, и он ее по заду шлепает — иди, мол. Если бы этот спектакль показать в Тбилиси — был бы полный аншлаг, девочка была отличная.

— Есть ли у Большого свой собственный стиль, который отличает его от других театров?

— Я сейчас не буду об этом говорить... Скажу одно: любой певец, где бы он ни был, в «Новой опере» или в «Геликоне», мечтает петь в Большом театре. Этим все сказано.

— И вы мечтали петь в Большом, живя в Тбилиси?

— Я — не мечтал. Не мечтал, что буду петь, не мечтал, где буду петь. После конкурсов меня несколько раз приглашали, но я не сразу согласился — только в 1973 году, когда сгорел театр в Тбилиси. Меня приглашали тогда на западный репертуар — «Тоска», «Трубадур», «Кармен», «Отелло», «Бал-маскарад»... А из русского я пел только в «Садко», в «Борисе Годунове» и в «Хованщине».

— Вы как-то говорили, что хотели бы спеть Хованского, а Москва увидела вас в роли Голицына...

— Я и спел Хованского — во Франции и в Италии. А когда Ростропович и Покровский начинали «Хованщину» здесь, мне сразу предложили именно Голицына. Меня обвиняли в том, что я чересчур «итальянизирую» эту роль — но там же есть итальянские мотивы в музыке, Голицыну нравится разговаривать в манере бельканто. Этот образ был настолько интересен, что я его принял. Вот сцена — называется «Гнусный заговор», значит, участвуют гнусные люди. А кто — премьер-министр, военный глава и религиозный вождь! И Голицын мечется — между военными и религией. И музыкальный материал мне нравится, хотя он очень сложный. У меня получился немножко грузинский Голицын — по темпераменту.

— Существует ли творческая преемственность внутри театра?

— Да. В Большом всегда было у кого учиться, была школа. Самая «школьная» певица Архипова — такое богатство голоса! Да и вся плеяда — Вишневская, Образцова, Милашкина, Касрашвили, Огнивцев, Нестеренко... Теноров старшего поколения я не застал. Главной фигурой тогда был Атлантов. Никогда не забуду ни его «Пиковую даму», ни «Семена Котко». Мы тогда все выступали на профсоюзных собраниях, разбирая недостатки спектаклей. Сейчас собраний — нет... Все ждут, что их будут хвалить и хвалят.

Вот у нас, например, идет «Травиата» — музыкально правильная, по темпам выверенная, все есть, но — как бескровное чучелко. Такая безжизненная, бескровная «Травиата» — нонсенс. Опера — это тугой узел страстей, в этом ее сила и привлекательность. В каждой мелодийке это заложено, и в драматическом, и в лирическом репертуаре. Это же вулкан! Если извержения нет хотя бы три-четыре раза за спектакль — лучше и не брать.

— Вас зрители любят. Помогает ли это жить?

— Когда говорят добрые слова, всегда приятно, и писем я получаю много. Но больше всего мне помогает семья. Каждому артисту нужна поддержка и любовь, а тенору — особенно.

— Почему особенно?

— Ну, даже само слово *tenore* означает «высокое напряжение голоса»...