



— С. 1

Сергей Ларина сегодня хорошо знают в оперном мире, он поет на крупнейших сценах, участвует в самых знаменитых фестивалях, получает престижные награды. Только в России, откуда он родом, его практически не знают. В январе, в рамках фестиваля "Ирина Архипова и Валерий Гергиев приглашают..." Сергей Ларин исполнил на сцене Большого театра партию Кавардосси, а несколько дней спустя пел вердиевский Реквием в переполненном зале Академической Капеллы Петербурга. На следующий день в отеле "Невский полос" он дал эксклюзивное интервью нашей газете.

— Сергей, когда десять лет назад в составе литовской труппы вы выступали в опере "Пилея" на сцене Большого театра, ощущение было такое, что у вас легкий лирический тенор, сравнительно небольшой по объему. И когда спустя буквально несколько лет стало известно, что вы на крупнейших мировых сценах поете драматический репертуар...

— Скажем так: и драматический тоже.

— ... это оказалось довольно неожиданным. Как все это произошло, как состоялся ваш выход на мировую арену?

— Любая карьера — это результат чего-то. В моем случае это результат, прежде всего, беззаветной любви к тому призванию, которое чувствовал в себе. Для меня театр всегда был самой дорогой вещью. Я могу сказать с чувством законной гордости, что мне в моей карьере никто не помогал, не было людей, которые бы открывали передо мной двери. Мне пришлось все двери открывать самому. Трансформация из легкого лирического тенора в то, что я имею на сегодняшний день, это закономерное развитие голоса, основанное на вдумчивой каждодневной работе, сознательное раздвигание границ. Это постижение своего голоса. Мой выход на мировую арену состоялся, как это всегда бывает, благодаря случаю. В 1989 году я поехал работать по контракту в Словацкую Оперу в Братиславу, которая, как известно, находится в шестидесяти километрах от Вены. 6 мая 1990 года в Венской Опере должен был идти "Евгений Онегин", а Петер Дворский заболел, и так оказалось, что под рукой не нашлось ни одного Ленского, чтобы его заменить. Так случился мой успешный дебют на сцене Венской Оперы. А после него пошел год больших дебютов, как я его называю: Ковент Гарден, Ла Скала, театр Монте-Карло... По первому кругу можно попасть в любой театр, но самое сложное в карьере начинается, когда ты должен вернуться сюда во второй, третий, пятый, десятый раз, что является подтверждением того, что ты чего-то стоишь. Мне, например, в Вене хотелось бы петь побольше, но это вопрос взаимоотношений с Холендером, нынешним директором Венской Оперы. Больше всего в ближайшем будущем хочется в Париж, затем — в Оперу Сан-Франциско, Метрополитен, Ла Скала, Ковент Гарден... Но хороших театров, хороших дирижеров, постановщиков так много, что я не ощущаю, что мне не хватает именно Ла Скала или Ковент Гардена.

— В прошлом году Пармское хоровое общество имени Джузеппе Верди присудило вам приз Верди, которого прежде удостоивались такие знаменитые певцы, как Рената Тобальди, Франко Корсали, Петер Дворский, Эдита Груберова... А сколько всего вердиевских партий в вашем репертуаре?

— Не очень много. То, что я люблю. Сейчас уже есть возможность выбирать. Две партии самые любимые — Альваро в "Силе судьбы" и Дон Карлос. Еще Ричард в "Бал-маскараде", Габриэль в "Симоне Боканегро" — к этой опере я питаю особую симпатию; затем меня поджидает "Аида", в планах запись первой версии "Ломбардцев", которая называется "Иерусалим", и где-то на горизонте маячит "Отелло". Не сейчас, но большие дирижеры говорили со мной об этом. Клаудио Аббадо вообще проходу не давал год назад, но по срокам не получилось. И слово Богу — время придет, пускай созревает.

— А "Трубадур" вы поете?

— Нет. Мне почему-то казалось, что это не моя партия, а теперь уже не предлагают. Мне казалось, что это такая опера, которая должна исполняться на архивысоком уровне, это квинтэссенция красивого, настоящего оперного пения. И если не петь по максимальной планке, то лучше вообще не петь, потому что она превращается в банальную музыку и становится неинтересной. Года три или четыре назад, будучи зимой в Вероне в закрытом театре, я попал на очень ординарного "Трубадур" и это было очень грустное зрелище. Может, другие оперы тоже плохо поют, но "Трубадур" страдает от этого неизменно. Потому что, например, у Рихарда Штрауса можно слушать оркестр, если тебе не нравится кто-то из певцов, но "Трубадур" просто безжалостен, он раздвевает певца.

— Вагнера вы пока еще не пробовали петь?

— Вагнер придет в мою жизнь. Моя первая и единственная немецкая партия — это Флорестан в "Фиделио" Бетховена. Когда я пою в Германии, все с надеждой на меня смотрят, спрашивают о каких-то ролях. Но я думаю, что дебютирую в "Лознгрине". Когда это случится, я скажу не могу, до 1998 года все занято. Я не могу назвать себя большим поклонником вагнеровской музыки, этот мир меня еще ждет. Вагнер пока еще лежит где-то сбоку, и я его не трогаю. Но "Лознгрин" люблю уже давно. Много-много лет назад я пел фрагменты с Ионасом Алексой, главным дирижером Литовской Оперы. Эту программу мы показывали в Москве.

— С кем из дирижеров вы любите больше всего выступать?

— Я очень люблю Аббадо за его манеру чародея. Когда Аббадо стоит за пультом, то, что он делает, не выглядит ярко, броско. Это не дирижирование для зрителей. Он как будто бы совершает магический акт. Когда я смотрю записи Караяна его лучших лет — это та же сосредоточенность в музыке, как будто звуки под его руками обретают невидимый со стороны объем и плотность. Очень люблю Зубина Мету. Хотя мы с ним работали очень мало, но есть планы на последующие годы. Люблю работать с Фабио Луизи, есть такой молодой дирижер, но мой взгляд, один из настоящих оперных дирижеров, потому что именно оперных дирижеров не так много. С Чунгом было прекрасная работа над "Катериной Измайловой".

— А как вам работается с режиссерами?

— Современный режиссерский оперный театр у человека, воспитанного на традициях реалистического театра, нередко вызывает шок и неприятие. Вся, почти вся классика на Западе ставят на современный манер. Но я совершенно не конфликтую, может, потому, что мне не приходилось принимать участие в мерзопокостных постановках. Может, это везение. Но обычно в самой острой, не принимаемой зрителями концепции есть позиция. Не бывает спектакля без позиции, без основания. Мне кажется, даже если режиссеры-постановщики втискивают тебя в какие-то абстрактные пространства, в кубические конструкции, где нет ни времени действия, ни эпохи, где все непонятно, мы, певцы, должны, насколько это позволяет постановка, до тех пор, пока она не начнет работать против нас, создать живой образ живого человека. Наличие живого персонажа на сцене, порой во враждебном внешнем оформлении, может все-таки перекинуть мостик между сценой и зрительным залом. Ведь в конечном итоге главное действующее лицо оперы — это исполнители. Все зависит от силы актерско-певческого воплощения, кроме тех случаев, когда режиссер просто идет вразрез с автором и хочет сделать то, чего нет. Живой человек на сцене должен быть всегда.

— А режиссеров не смущает ваша борода?

— Да нет, у меня пока на этой почве не возникло конфликтов ни в одном театре. И потом, все условно. Когда мне говорят: "Какой же это Ленский с бородой?" — я на это отвечаю: "Посмотрите на портреты той эпохи". Один из первых Ленских, Фигнер, пел с бородой (не будем говорить об образе, который создал Собинов). Да и какая разница: с бородой я или без бороды? Главное — становлюсь ли я молодым и пылким влюбленным Ленским. Ведь я мог бы быть и с усами, и с бокенбардами, и никаких возражений это бы не вызвало.

— Борода с самого начала являлась элементом вашего имиджа, или она появилась потом?

— Нет, это появилось позднее. Мне показалось, что мое лицо с бородой более выразительно. Во всяком случае, когда у меня появилась борода, возник новый имидж, дополнительная сила в выражении лица, и я считаю, что это к лучшему.

— Возвращаясь к теме режиссеров, можете ли вы сказать о ком-либо, с кем вы работали:

"Это мой режиссер?"

— Да, могу. Режиссер, с которым я работал по-настоящему — это Вернер Шретер. Фигура сложная, достаточно видная, режиссер кино, драмы, оперы. Невероятный меломан, снял множество художественных лент, по моему, у него есть "Золотой медведь", приз Берлинского кинофестиваля. Он из тех режиссеров, работа с которыми мне доставляет большую радость. Таким же режиссером был Карл Рио, с которым я делал свою "Тоску" во время берлинского дебюта в Штатсопера Унтер ден Линден. Встреча с этим режиссером была одним

СЕРГЕЙ ЛАРИН: ВСЕ ДВЕРИ МНЕ ПРИШЛОСЬ ОТКРЫВАТЬ САМОМУ



Сергей Ларин в роли Идоменей

из радостных событий в моей творческой жизни. Это был старый спектакль, он будет весной праздновать свое двадцатилетие. Рио не работал уже в Берлине, но приехал для возобновления. Я работал над "Тоской" неделю. То были счастливейшие минуты в моей жизни — это тот тип режиссера, который является твоим поводом в спектакле. Он меня провел за руку по роли от первого до последнего такта, объяснив все внутренние состояния, объяснив все "что", "почему", "зачем" и "как". Это был блеск!

— Как вас работало с такими радикальными режиссерами, как Вернике и Паунтни?

— С Вернике работало замечательно, а с Паунтни я почти не работал, поскольку я в это время находился между Вероной и Брегенцем. Мы с Паунтни встретились только один раз. Да что там работать, если ты подвешен на высоте 25 метров и вообще от публики находишься на расстоянии 70 метров! Насчет Паунтни ничего не могу сказать, потому что фактически роли он со мной не делал. То, что удалось сделать — сделал сам. А вот с Вернике очень легко работало. Он не из тех режиссеров, которые программируют каждый твой жест — это как раз обратный путь. Он обозначает место действия, он тебе говорит, чего ему хочется, и ты работаешь. А он говорит, нравится ему или не нравится. Что мне импонировало в его стиле работы? Предположим, мы сыграли сцену, сцена прошла удачно. Он говорит: "Все, хорошо. Мы сцена ясно, я ее вижу достаточно". У нас еще полтора часа репетиций. "Не надо, я не хочу ее больше брать". У нас как принято? Если ты репетируешь, то ты крутишь эту оперу утром и вечером, и в результате рождается вымученный вариант. Я вспоминаю свой опыт работы в Вильнюсе, и мне каждый раз становится холодно и страшно, что мы по три месяца, репетируя по два раза в день, ставили "Богема", "Кармен"... Кто в мире ставит три месяца "Кармен"? Зачем? Что там выжидать? Бездумная трата времени, архинепродуктивная. В итоге тратится здоровье, тратятся нервы, тратится голос. Певцы в наших театрах оставляют половину голоса в репетиционный период, потому что у нас принято репетировать в полный голос — ворворская традиция, — когда режиссер еще не знает, куда ты пойдешь: направо или налево. Но если вы ставите три месяца "Богема", и несчастный тенор поет по три часа утром и вечером в полный голос, то на сколько лет хватит певца и какую свежесть голоса он вынесет потом на сцену? Бездумная трата. Поэтому с Вернике работало очень легко, но, с другой стороны, хочется от режиссера помощи в проникновении в психологические глубины, тайники персонажа. А ему над этим работать некогда, потому что нужно со-

здать общую картину. Режиссер доверяет твоей индивидуальности, но есть еще дирижер. Вот музыка очень часто и подводит к актерскому воплощению, я всегда иду от музыки, потому что порой возникает противоречие между музыкой и словесным текстом. Если приходится выбирать, я иду от музыки, потому что она несет больше правды.

— Каю из партнеров вы больше всего любите на сцене?

— Много хороших певцов. Как правило, большинство певцов, особенно молодых, хорошие актеры, менее заштампованные, чем у нас. Понимаете, мы гордимся реалистическим театром, традициями Станиславского, а у нас актеры в больших театрах жутко заштампованы, жутко фальшивы с точки зрения актерского мастерства. Я очень люблю работать с Миреллой Френи. Если вспомнить о мужских голосах, то тут сложнее. Очень хороший партнер Сэм Рэми, очень милый человек, никакой звездной болезни. Я довольно тяжело переживаю звездную болезнь у коллег, каков бы ни был размер звезды. Всегда это не очень приятно, потому что человек должен заниматься искусством, а не носиться с самим собой, как с писаной торбой. У меня сложились прекрасные взаимоотношения с Агнес Болтса, хотя мы с ней пели немного. Мара Дзампери — я планировал петь с ней в "Тоску" и "Реквием", жалко, что она не смогла приехать. Не могу не сказать об Оброзовой — мы с ней спели только концерт, даже не спектакль, и я очень пожалел, что наши пути не сошлись, потому что я очень много потерял. И, конечно же, Денис Грейвз, моя Кармен. Удивительная партнерша! Она из разряда тех певцов, с которыми втягиваешься в действие и забываешь, что ты находишься на сцене — такая странная иллюзия. Конечно, мы не имеем права в опере забываться, потому что у нас действие регламентировано партитурой. Мы не можем, в отличие от драматических актеров, тянуть паузу и импровизировать, потому что наши импровизации ограничены жесткими временными рамками. Грейвз — удивительная партнерша, удивительная Кармен. Ей стоит только появиться, она только на тебя посмотрела — и уже сцепка случилась. Она говорит мне: "Ты меня хватай, швыряй — естественно, в разумных пределах. Я хочу, чтобы движение было настоящим". Я вспоминаю случай с одной сопрано, которая сказала мне, чтобы я ее не трогал, ибо тут у нее дыхание, там — диафрагма. Для меня немислимая мука петь с партнершей о любви, смотреть ей в

глаза, если она тебя не видит. Нужны глаза умные, понимающие, видящие, воспринимающие тебя.

— Что вы можете сказать по поводу ваших грядущих контактов с Мариинским театром и продолжения сотрудничества с Большим?

— Мне что-либо говорить трудно, поскольку от меня в таких случаях ничего не зависит. У меня часто спрашивают: "Почему вы у нас не поете?" А потому что не приглашают, не зовут. А когда зовут, разговор должен всегда переходить в практическое русло. Если я кому-нибудь нужен, то меня хватают за руку, берут мой календарь, смотрят и предлагают время. "Вот, в октябре 1999 года что вы делаете?" — "Сейчас посмотрим. Я свободен. Что вы хотите?" — "Мы хотим "Идоменей" Моцарта. Вас это интересует?" — "Да, потому что я очень люблю эту оперу", — вот тогда это разговор конкретный. Мой приезд сюда состоялся благодаря инициативе Игоря Беляева. Сам я предложил себя в прошлом году Нижегородскому театру, спел "Тоску" и только потому, что там живут мама с папой, множество друзей, которые не могут поехать на Запад послушать меня. Я приехал и спел для них. Я сам предложил себя театру, я им ничего не стоил: дороги они мне не оплачивали, гонорар я отдал театру. Но все время работать на таких условиях нельзя. И еще: у меня иногда возникает такое ощущение, что у нас никто никому не нужен. Ну нет тебя, и хорошо, поешь там — и пой. Три года назад, когда я пел в Париже "Кармен" и "Тоску", ко мне подошел директор Марсельской Оперы, а Марсель является очень важным с оперной точки зрения городом во Франции. Если тебя приняла марсельская публика, то иди пой по всему белому свету, ты состоялся как певец. Так вот, директор этого театра обратился ко мне с предложением сделать "Сидо" Массне. Я ответил, что пока не могу дать ни положительного, ни отрицательного ответа. Потому что музыка очень драматическая, ставится опера очень мало. Он сказал, что будет ждать столько, сколько нужно. "Но я считаю, — сказал он, — что кроме вас это никто не сплет так, как нам этого хочется". Когда с тобой говорят в подобном ключе, когда ты чувствуешь, что тебе верят, ты делаешь все. А когда конкретные разговоры нет, думаешь: "Что ж, раз не надо, значит, не надо". Накануне Нового года мне звонил Марис Янсонс в связи с "Кармен" в Моринском театре, мы с ним долго говорили по телефону, я ему дал свои свободные пространства — по 3-4 дня. Если это подойдет, то можно попробовать. Может, из этого что-нибудь получится.

Беседовали Анна БУЛЫЧЕВА и Дмитрий МОРОЗОВ

691
Ларин Сергей
де.