

Рефлексия

СЕРГЕЙ, как начинался ваш роман с Брегенцом? — Так, как обычно — происходит у молодого певца, — через прослушивание. Спектакли на озерной сцене живут по два лета, на второй год состав частично обновляется. Так было и с «Кармен»-91. В Вене я пел для интенданта фестиваля, профессора Альфреда Вормана, и меня сразу же взяли. Дальше — «Федора» в Фестшпильхаусе, затем пауза и вот сейчас — Бетховен, всплывший, кстати, случайно, так как никто в Брегенце не рассматривал меня как певца немецкой выделки.

— Оперные фестивали в интерьере природы или на фоне каких-либо исторических сооружений переживают сегодня очередную подъем — вы наблюдаете этот бум собственными глазами, курсируя между Вероной и Брегенцом. Трудно ли опере в столь специфическом пространстве?

— Опера на воздухе — это почти всегда экстремальная ситуация в сравнении с закрытым театром, где не существует капризов атмосферы и назойливых насекомых, где расстояние между партнерами соответствует психологическим нормам общения. Это тяжело, но это и безумно интересно, потому что таких зрелищ, как в Вероне или Брегенце, при всей их полярности, не увидишь больше нигде на белом свете. Когда в Арене (я пою там «Кармен») перед тобой двадцатитысячный океан слушателей, то думаешь: сколько же надо дать представле-

Уехав безвестным солистом Литовского театра, он поет теперь итальянский репертуар в «Ла Скала». На Западе он — звезда, а для соотечественников остается незнакомцем. Мы познакомились с ним этим летом, на Брегенцком фестивале, где он пел в бетховенском «Фиделио» партию Флорестана, которая считается камнем преткновения у теноров. Это был спектакль знаменитого трио — режиссер Дэвид Паунтни, сценограф Стефанос Лазаридис и дирижер Ульф Ширмер своими «эстетическими провокациями» на плавающей сцене Боденского озера осваивают новое оперное пространство. Участником очередного такого эксперимента и был Сергей Ларин, замечательно освоивший правила непривычной игры. Простота, раскрепощенность и никаких звездных замашек — таков певец в жизни. За несколько часов до спектакля может запросто есть мороженое, а интервью — давать в театральном буфете или выгуливая бережком симпатичного пуделя Джерри.



Сергей Ларин с пуделем Джерри на берегу Боденского озера.

Фото Вагима Журавлева

БЕЗ ЗВЕЗДНЫХ ЗАМАШЕК

Сергей Ларин: «О «Ла Скала» я не мечтал»

ний в обычном зале, чтобы собрать такое количество народа! Другое дело, что размеры сцены лишают возможности работать на тонких деталях. И все-таки я «за»: оперное шоу (особенно такое, как в Брегенце, с его упором на техническую сторону и эффекты) способно не только привлечь людей к опере, но в чем-то даже обогатить сам жанр в эстетическом плане. Ради этого стоит преодолевать акустические препятствия.

— От русских певцов, успешных поработать на Западе, иногда приходится слышать, что «там» режиссеры прямо-таки издеваются над их артистическим достоинством, запикивая в кошунственные для оперы конструкции и мизансцены. Какие же навыки помогли вам после традиционного стиля, который был в Вильнюсе, так ловко сменить точку опоры и встроиться в европейскую систему нового режиссерского театра?

— Рецепт может быть только один: надо любить театр немножечко больше, чем себя. А если серьезно, то в условиях любой, даже самой сложной режиссуры и сценографии, сидя в какой-нибудь клетке или виса наверху в светящейся коробочке, я все равно могу создать характер живого человека, а не остаться звукоизвлекателем «икс». И, конечно, кроме удачи, необходимы работоспособность, знание нескольких языков и умение ладить с коллегами.

— Действительно, как все просто. Но неужели не было момента слома, адаптации, преодоления наконец?

— Нет. Сламываться было некогда, любые перестройки шли на ходу. К тому же по своей природе я человек театра, без всяких надежд грезил им с детства и на Западе получил именно то, что хотел — свободу творчества и удовольствие испытывать на себе разные типы театра. Но не все и не всегда нравится мне в современных концепциях, но прежде, чем начать сопротивляться, я попытаюсь до конца сделать то, чего добиваются режиссеры или дирижер — как правило, их требования взяты не с потолка и железно обоснованы. Если уж и тогда это не будет тебя убеждать, то можно начать спорить и предложить собственное видение. Не всегда бывает прав и традиционный театр с его решениями, лежащими на поверхности, — видеть это меня научил тот же Брегенц. Вот как, например, выглядел вездесущая сцена «Федоры»: умирающая от яда героиня просит Лориса согреть ее, он подходит, обнимает. А режиссер Джонатан Миллер пошел в обратном направлении и усилил трагизм положения не сантиментами, а разведя героев по разным краям сцены — они не могут быть вместе, не потому, что она умирает, а потому, что чужие. Или как делает Паунтни в «Фиделио» — Флорестан поет о всеобъемлющем мраке, в то время как тюремная камера залита резким люминесцентным светом, но ведь этот контраст в сто раз усиливает темноту в его сердце, в душе.

— Мир увлечен русской оперой и оперой на русские сюжеты, их много ставят, но у нас бытует мнение, что все это дремучая вавилония, и о брегенцской «Федоре» я тоже слышал нечто подобное...

— Как участник спектакля не согласен. Наоборот, Миллер всячески гасил оперность, ему хотелось работать в традициях чеховского театра — и на первом этапе репетиций мы даже проговаривали, проигрывали текст либретто. Сегодня «Федора» переживает свой ренессанс, ее любят заказывать для себя большие со-

прано типа Френи. Я участвовал во многих постановках этой оперы Джордано, однажды в Цюрихе заменил Каррераса и пел с Бальса, в «Скала» у меня было две Федоры — Гая Калинина и Джованна Казолла, много еще предстоит, но самый интересный подход и самая любимая моя Федора — Мара Зампери — были в Брегенце.

— Считается, что со стороны виднее. И все-таки, способен ли западный режиссер, сценограф или дирижер воплотить русскую оперу адекватно на все сто процентов? Способна ли, к примеру, Мария Юнг, не расплескав, донести сквозь техницизированные дебри истинную сущность Катерины Измайловой?

— Тут нужен масштаб Аббадо. Я давно знал «Бориса Годунова» и много пел, но только на Зальцбургском фестивале, в его спектакле впервые заглянул в бездонные глубины этой музыки. Операм Мусоргского везет больше, гораздо меньше удачных «Пиковых дам», и почти всегда не получается «Евгений Онегин». Неважно где, здесь или в России, но поставить русскую оперу идеально, наверное, вряд ли возможно. Что касается Марии, то душевный заряд Катерины она передает по-своему убедительно — мы вместе записывали «Леди Макбет Мценского уезда» с Чунгом, и она меня по-человечески волновала, хотя ей так и не удалось поймать стилистическое отличие этой поздней русской музыки от любой другой, скажем, от Рихарда Штрауса. Я поражаюсь успеху этой партитуры Шостаковича на Западе, но в то время как она, особенно в первой редакции, сильно недооценена на родине. В июне у меня была новая серия из семи спектаклей во Франкфурте в постановке Шрёнтнера, — публика в восторге.

— В прошлом году ваш зальцбургский Самозванец рвался в Литву. Вы же из Литвы уехали. Какую роль она сыграла в вашей жизни?

— Вильнюсский театр я рассматриваю как хорошую подготовку к своей настоящей профессиональной жизни. Когда поешь три-четыре спектакля за месяц, то не можешь быть в активной творческой форме. В марте у меня было четырнадцать «Кармен», а вчерашний «Фиделио» стал семнадцатым вторым спектаклем в этом сезоне — разве мог я такое представить раньше! Профессиональная интенсивность развивает голос, ведь это не какая-нибудь абстрактная материя, а комок мышц и связок — и они должны быть разогреты.

Музыкальная культура спектаклей в Вильнюсе была очень высока. Главный дирижер Йонас Алекса — музыкант высокого ранга. Особые чувства у меня к Литовскому филармоническому оркестру. Юозас Домаркас одним из первых поверил в меня. Благодаря ему я периодически выступал в Петербурге и Москве, накопил солидный репертуар из двадцати пяти ораторий, кантат и симфоний.

Все начинается с удачи, и Литва была первой. Без Литвы не случилось бы Братиславы и «Пиковой дамы», а не будь этих шестидесяти километров до Вены, вряд ли бы позвали меня в Штаатсопер срочно заменить заболевшего Петера Дворского в партии Ленского. Я никогда не пел в Большом и Кировском, ни о каких «Ла Скала» и не помышлял — и вдруг это 6 мая 1990 года! Однако дебют в крупном театре далеко не самое сложное. Сложнее стать необходимым и вернуться еще и еще раз.

— А как вы пришли в музыку?

— После института иностранных языков в Нижнем Новгороде, то есть довольно поздно — в 22. И в класс к Норейке попал не случай-

но. Я смотрел на него как на колосса, мне казалось тогда, что он один пел у нас итальянским звуком. Но в своей теперешней практике я почти не пользуюсь его методологией. Норейка считал мой голос легким и вел на чисто лирический репертуар, а я интуитивно чувствовал, что надо развивать плотность звука и к лирике подойти потом, через драматический репертуар. Так и получилось. Каждому голосу природой поставлены границы, но немного раздвинуть их можно. Хотя в принципе дело даже не в том, насколько широко твои возможности, а вот работают ли они?

— Как живет тенору в условиях западного вокального рынка — когда жесткая конкуренция, когда так или иначе не избежать сравнения с великолепной триадой? И можно ли «варягу» на этом фоне создать свое собственное пространство?

— Троица давила на психику только до определенного момента, пока они были для меня воплощением недостижимости. Переворот произошел после того, как я спел с Паваротти Карлоса в одной постановке в «Ла Скала», а в очередь с Пласидо и Хосе — «Федору», тоже в Милане. И теперь воспринимаю их как живых людей: что-то меня по-прежнему восхищает, но есть вещи, с которыми я не согласен. Не потому, что держу ставить себя рядом с ними — просто все мы служим одному делу, Ее Величеству Опере. А перед лицом музыки все равны, как перед Богом. Мои партнеры часто удивляются: ты никому не подражаешь. Да и не вышло бы — у меня нет какого-либо одного идеала в пении. Хороших певцов гораздо больше, чем эти три тенора, и я воспринимаю самое лучшее у всех. Есть еще один, на первый взгляд, простой путь — идти от музыки, от собственного восприятия того или иного композитора. Разучивая новые партии, я никогда не слушаю записи, чтобы чужими интерпретациями не сбить себя с толку. Только так, наверное, и можно сказать свое слово в опере, ведь любая имитация, как маска, передает лишь внешние черты. Через год мне будет 40 — пора уже иметь что-то свое.

— Что такое русский тенор в «Ла Скала» — театре, который, несмотря на сегодняшнее состояние дел, продолжает оставаться символом итальянской оперы?

— Испанские тенора в «Скала» в порядке вещей. Появление же русского тенора — ЧП. И когда удачно прошел мой миланский дебют в «Адриане Лекуврер», я испытал законное чувство победы: над акцентом, над стилем, над собой — русским. Потом был «Дон Карлос», тот самый, который Мути словно был назло Аббадо играл без «Фонтенебло», и в котором Лучано запнулся на одной из «верхушек», а после второй арии Даниеллы Десса раздался крик: «Сегодня Верди отдыхает». Паваротти спел премьеру, второй спектакль и должен был выйти в третьем. Я готовился к четвертому, но вдруг мне позвонили: Лучано не поет, сегодня ваш спектакль. Стало страшно. Публика купила билеты на «Большого Па», а тут — никому не известный Ларин. Я уже не помню в деталях, как пел. «У нас не было ощущения, что нам не хватало Лучано в этот вечер», — сказал кто-то из зрителей. Значит, мое «послание» дошло.

— У вас была единственная попытка спеть в русском театре, и тоже в провинции: чем закончилась «Тоска» в Нижнем Новгороде и почему именно этот город?

— Я считаю себя нижегородцем.

Это город моего детства и юности, там я закончил школу и институт. Еще в студенческой самодеятельности я мечтал петь в Горьковской опере, и невозможность этого долгое время оставалась занозой в сердце: не хотел сам театр. И вот в феврале этого года я на несколько дней собрался заехать к родителям из Цюриха. Риска для театра не было никакого: я ничего ему не стоил и пел бесплатно. Получился довольно-таки приличный спектакль, моими партнерами были талантливые люди, но отсутствие режиссуры и разрисованные тряпки вместо декораций, конечно, опускали с небес на землю.

— В каком театре мира труднее всего?

— В Вене. Там самый завышенный строй оркестра — «ля» настраивают по камертону 445 Гц, в то время как вся певческая слава «Ла Скала» была воспитана на 438 Гц. Баттистини всюду возил с собой камертон 436 Гц. Венский камертон задирает голоса вверх, лишая их темной, вердиевской окраски. Поражаюсь, как еще венские «царицы ночи» берут свое «фа»; к тому же я больше нигде не слышал, чтобы дирижеры позволяли себе так глушить певцов, да еще при такой открытой оркестровой яме. Ну и потом — с директором Холлендером трудно ладить. Когда я отказался от кабального контракта на пять лет, он дает петь, но не так много, как я пою в других театрах.

— А самый приятный театр?

— Баварская Штаатсопер в Мюнхене. В Цюрихе бывает хорошая, культурная публика, но такой, как мюнхенская, требовательной и доброжелательной, я пока не встречал. Эта публика не сытая и никогда не делает ставку на имя —

ей важно, кто как поет. Все хорошие певцы окружены в Мюнхене атмосферой обожания — тебя узнают на улицах, с придыханием здороваются.

— У вас стали появляться интересные записи на Deutsche Grammophon: «Мазепа» с Ярви, «Леди Макбет Мценского уезда» с Чунгом, «Борис Годунов» с Аббадо. А западный репертуар не предлагают записывать?

— На уровне контрактов — пока нет. Хотя Синополи и намекал, что хочет меня для «Девушки с Запада», что-то заикался о «Норме». А вообще с этим сложно. В студиях пишется все одно и то же; ну кто сейчас заинтересован в новой «Тоске» со мной, если я не Лучано Паваротти и даже не Дмитрий Хворостовский, в которого средства вкладывают целенаправленно. Для того чтобы начать активно писаться, надо не только встретить «своего» дирижера, но и войти в конвейер рекламного бизнеса.

— Что вы говорите себе в трудную минуту?

— «Сергея, иди дальше, не сдавайся...»

— Что ждет в будущем?

— В 96-м году спою наконец «Аиду» в «Сан-Карло» — с маэстро Даниелем Ореном и Ниной Раутио, в 97-м — «Турандот» и «Норму» в Париже. На будущий год, в июле возвращаюсь к Ленскому в Цюрихской опере, в компании с Френи и Хэмпсоном. Для Аббадо буду учить «Хованщину». Клаудио хочет сделать со мной концертное исполнение «Отелло», но пока это все откладывается — нет времени. Каждый раз при встрече он обязательно напоминает об этом какой-нибудь многозначительной фразой из «Отелло». А потом говорит: «Сергей, я никого и никогда не уговариваю, но ты мог бы это сделать». Я считаю так: отложились — и к лучшему. Надо сначала примериться к Радамеусу и другим тяжелым партиям у Верди.

— Из чего будет складываться новый сезон?

— В октябре у меня две «Федоры» в Вене (с Катей Риччарелли) и три «Кармен» в Нью-Йорке. Дальше, в ноябре, «Русалка» Дворжака в Сан-Франциско и концертная «Тоска» в Тель-Авиве. В декабре — Симон Бокканегра в Мюнхене. А 7 и 13 января увидимся в Москве — фестиваль Ирины Архиповой «Певческие биеннале» пригласил меня спеть «Реквием» Верди и «Тоску», хочу приехать с Марой Зампери. В феврале — новая постановка «Силы судьбы» в «МЕТ» под управлением Ливайна, с Володей Черновым.

— Будете петь премьеру?

— Нет, первые пять спектаклей — Доминго. Спеть премьеру — это внешний признак благополучия, суть остается иной — спеть хорошо. Занять чужое место в искусстве невозможно, поэтому личное соперничество всегда выглядит смешно. Теперь я уже имею и формальное, и моральное право бороться с кем-то на одной линии.

— Вы по-прежнему живете в Братиславе. Почему?

— Там дом, семья. Жена Лилия поет в театре. Я не просто прижился — с этим городом меня связывают верные друзья и хорошие воспоминания. Конечно, я давно отработал свой долг перед здешним театром, но я продолжаю петь у них, не ради материальной выгоды, а поскольку хорошо отношусь к этим людям. В практическом отношении Братислава удобна тем, что она в самом центре Европы, а с другой стороны, там есть славянская теплота, без которой я по своей душевной организации никак не могу обойтись.

Брегенц-Москва