

## **Интервью с Хворостовским**

### **Дмитрий Хворостовский: эта игра приводит меня в бешенство**

**В отличие от нас, знакомых с искусством всемирно известного баритона Дмитрия Хворостовского главным образом по его камерным программам, европейский мир чаще встречается с ним на оперной сцене. В небольшой передышке между премьерой "Свадьбы Фигаро" Моцарта в "Ковент-Гарден" (Лондон) и новыми вокальными программами, прозвучавшими в Принстоне и Нью-Йорке, ДМИТРИЙ ХВОРОСТОВСКИЙ дал интервью МАРКУ Ъ-ЛЕВИНУ для "Ъ"**

**— Не могли бы вы поделиться подробностями о лондонской премьере "Свадьбы Фигаро"?**

— Мне кажется, эта постановка должна была бы называться "Безумный день графа Альмавива". Опера ставилась как бы "на меня", что и предрешило ее необычный результат: впервые граф стал чуть ли не центральным персонажем интриги. Мне это было интересно, ведь за спиной у меня опыт зальцбургской постановки 1995/96 года, который научил меня многому. В том числе и гибкой реакции в очень непростых условиях. В Зальцбурге с нами работал режиссер (не буду называть его имени), для которого певцы были пешками в его собственной игре, при том что состав был незаурядный. По сравнению с нынешней постановкой ту роль я сделал ценой необычайных жертв.

А вот нынешняя постановка, я бы сказал, симпатичнее. По сути она камерная: вся сценография, выдержанная в бело-черных тонах, выглядит аскетично. Моей супруге, которая в этом понимает, некоторые решения казались даже остроумными. Я же был настроен более критично. На сцене — кровать и знаменитое кресло, где прячутся Керубино и граф, вот и все. Минимальные средства оставляли нас, певцов, абсолютно неприкрытыми. В принципе мне это не мешало. Хуже было то, что премьера шла не в основном здании "Ковент-Гарден" (оно сейчас на ремонте), а в Шэфтсбери-театре. Акустика которого, как во всех драматических театрах, традиционно усредненная: что шептать, что орать — эффект будет одинаковым. Так что

кроме минималистской сценографии еще и сухая акустика рождала ощущение, что мы голенькие.

С нами работал Патрик Янг — режиссер молодой, эрудированный, одаренный и очень амбициозный. Это была его первая самостоятельная оперная постановка. Кстати, за нее критика разбила его в пух и прах. Я не вижу оснований для этого, но, по-видимому, так принято в лондонской критике.

Костюмы создал известнейший и уважаемый лондонский дизайнер Роджер Баклин. Это чрезвычайно тонкий, умный и ранимый человек. С одной стороны, он видит, как все прислушиваются к каждому его слову, с другой — его не покидает чувство сомнения и неуверенности. Но костюмы он создал прекрасные. Они были сделаны из белого, серого и черного. И только одно красное пятно — медаль на красной ленте, знак графского отличия. Костюмы шили из великолепного материала: тонкая кожа, замша.

Один раз я себе позволил поэкспериментировать и вышел в первом эпизоде не в положенном по дизайну халате, а в рубашке, с кушаком вокруг пояса. Рубашка была расстегнута, в общем, решил попижонить. Потом мне деликатно сказали, что Роджер, который, оказывается, ходил на все спектакли, очень расстроился. На последнем спектакле я опять надел халат. Роджер зашел ко мне и сказал: "Ты знаешь, халат все-таки лучше смотрится". И я это понял, получив фотографии. Халат был изумителен.

— Думаю, артист имеет право на такого рода импровизации?

— Конечно, имеет. Но все же мне следовало с ним посоветоваться. А вот с дирижером постановки Стивеном Слоу я спорил по очень многим поводам, в частности по поводу украшений в мелодии. Но не только. Мы спорили и о темпах, и о прочем. Он пришел с уже готовой концепцией и не намерен был изображать чуткость к концепциям певцов. Я бы даже сказал, что он был упрямым.

— А вам вообще приходилось работать с дирижерами, которые, сохраняя свою концепцию, оставались при этом деликатными с певцами?

— Да, конечно. Например, Валерий Гергиев — человек абсолютно открытый к другим точкам зрения. Я работал с ним много раз и очень кропотливо. Он меня поразил своей способностью слушать партнера. Вспоминается еще Сейджи Озава, который подробно разрисовывал свою партитуру моими пожеланиями, а потом с компьютерной точностью выдавал их мне на спектакле.

— Расскажите, пожалуйста, о ваших американских премьерах.

— В Америке я показывал камерные программы. На одной из самых интеллигентных сцен — в Принстонском университете (мне рассказали, что

там работали в 40-х годах Томас Манн и Эйнштейн) — я первый раз в жизни спел "Песни об умерших детях" Малера. Страшно волновался. Может быть, никогда раньше я не чувствовал себя на сцене таким незащищенным. Спеть этот цикл было давней моей мечтой.

Кстати, во время репетиций в Лондоне у нас с Михаилом Аркадьевым (аккомпаниатор Дмитрия Хворостовского.— Ъ) был интересный эпизод: после дня напряженной работы мы решили послушать этот цикл в исполнении знаменитого баритона Томаса Хэмпсона, записавшегося с Леонардом Бернштейном. Вы не можете представить нашего разочарования! Хэмпсон пел хорошо, хоть и несколько однообразно.

Но Бернштейн! При внешней красоте, даже роскоши звучания оркестра как поверхностно, с каким иногда сомнительным вкусом делал он Малера! Мы были не просто разочарованы. Я почувствовал, что сбит с толку... Но по совету Миши мы на следующий день все же еще раз прослушали старую запись Фишера-Дискау с Берлинским оркестром. Вот тут-то я и понял что к чему. Из 50-х годов запись донесла до меня смысл музыки, который нельзя подменить ни техническим качеством записи, ни роскошествами звучания.

— Я видел специальную наклейку на ваших дисках с "Отчалившей Русью" Свиридова, которые продаются сейчас в Нью-Йорке, с цитатой из "Даллас морнинг ньюс": "Один из великих вокальных циклов XX века".

— Это, конечно, хорошо. Но у меня такое впечатление, что они прищлепают что угодно, лишь бы повыгоднее продать. В этом мире все очень цинично. В России тоже теперь, возможно, навсегда... Я считаю, что мы живем в страшное время — на рубеже веков. В следующем веке будет, возможно, катастрофа. Музыка, искусство будут в большом упадке. Техника уничтожит особую спонтанность восприятия, которая была так важна для музыки последних двух веков.

Меня удручает, что все легко превращается в клише, формулу. Особенно я это замечаю в Америке. Человек учится мыслить формулами. Одна нанизывается на другую. Когда что-то выбивается из формул и рамок — это или не воспринимается, или человек впадает в истерику. Я замечаю это буквально везде: в общении людей, на телевидении.

Телевидение, особенно американское, как проказа, как болезнь, которая заполняет все. Я сам, конечно, смотрю телевизор, участвую в передачах, даю много телевизионных интервью. Но постоянно чувствую, что вынужден отвечать на их поповские вопросы, лавировать на грани популярности и серьезности, играть, чтобы меня лучше поняли. И эта игра приводит меня в бешенство, в бессильное бешенство. Каждый день я даю по несколько интервью. Иной раз после интервью я бываю буквально на грани

самоубийства от тупости и непонимания, от абсолютной заштампованности мышления этих ребят из масс-медиа. О чем, о чем с ними можно говорить?! Они совершенно одинаково рассуждают об искусстве, о плавках, носках, бюстгальтерах.