

Чезаре МАЦЦОНИС, экс-директор «Ла Скала»:

Певца главное вовремя связать контрактом

Известия 2003 — 3 дек. — с. 14.

Чезаре МАЦЦОНИС — один из самых авторитетных персонажей оперного мира. С ним связан блестящий период в жизни «Ла Скала», где он 13 лет проработал артистическим директором, и последнее десятилетие в истории флорентийского Театра Коммунале и фестиваля «Флорентийский музыкальный май». Последнюю пару лет он консультирует Большой театр. Эксклюзивное интервью Чезаре МАЦЦОНИС дал музыкальному обозревателю газеты «Известия» Екатерине БИРЮКОВОЙ.

— Вы так неравнодушны ко всему русскому, потому что у вас жена училась в Московской консерватории?

— Не только. Я люблю русскую литературу, поэзию и считаю, что все то, что было до Сталина, — одна из лучших эпох в европейской культуре.

— Каково было в советские времена приглашать в «Ла Скала» наших певцов — скажем, Образцову в постановку «Дон Карлоса» Луки Ранкони?

— С певцами сложностей особых не было. Хуже было с режиссерами. Я помню, позвал Юрия Любимова и Геннадия Рождественского ставить «Бориса Годунова». Но ваши начальники сказали, что это очень важная для России опера и ставить ее нужно в традиционном ключе. Они мне предложили другого режиссера.

— Покровского?

— Нет, какого-то на А.

— Ансимова.

— Точно. Я отказался. И тогда за это мне не дали Рождественского.

— Вы один из немногих западных людей, которые знали Большой театр в прежние времена и видят его теперь. Это один и тот же театр или два разных?

— У каждого театра есть хорошие и плохие периоды. Последние годы были не лучшими для Большого театра. Я считаю, что ситуация в нем была отражением ситуации в стране. Когда я согласился проконсультировать Большой и приехал посмотреть, как он работает, то ужаснулся. За несколько дней до премьеры ничего не было выучено, в хоре каждый голос был слышен по отдельности. Но потом я приехал в начале этой осени, на выпуск «Макбета» Някрошюса (потому что содействовал приезду этого спектакля в Москву), и увидел, что все стало намного лучше. Оркестр очень прилично играет, хор, у которого достаточно сложная роль в этой по-

становке, все отлично выучил, солисты — тоже ничего.

— В чем состоит ваша работа консультанта в Большом театре? Вы даете советы?

— Скорее, помогаю налаживать контакты. Ведь на таких людей, как Боб Уилсон или Грэм Вик, довольно сложно выйти без рекомендации.

— С кем сложнее договориться — с режиссером или дирижером?

— Понимаете, первоклассных дирижеров в мире мало. И каждый имеет как минимум один театр, один оркестр и еще где-нибудь работает постоянным приглашенным дирижером. Так что достать хорошего дирижера для постановки чрезвычайно трудно. Режиссеров тоже мало. Но они все-таки не так заняты. И потом их можно заинтересовать какой-то темой.

— Вы работаете в оперном театре уже 30 лет. Чем современная ситуация отличается от той, в которой вы начинали?

— Все стало планироваться на много лет вперед, стало больше бюрократии. Раньше так не было, раньше люди не думали о времени, жили по принципу «идите в театр и умрите там». Потом слышком возросла роль агентов. Они

накручивают все больше денег, артисты стоят все дороже. Я думаю, все театры должны объединиться и коллективно нажать на тормоза, потому что ситуация сложилась просто критическая.

— А что стало с публикой?

— В Германии, например, неплохо с публикой. Люди ходят в театр — в оперу, в драму. Это обычная вещь для немцев, в том числе и для молодежи. В Италии — хуже. Уже есть поколение, которое не задается вопросом, любит оно оперу или нет. Просто в оперу ходят старые люди, и поэтому молодежи туда путь заказан.

— Разве 30 лет назад было иначе?

— Это не было так четко разграничено. Молодежная субкультура не была столь сильна. Теперь к тому же люди еще дольше учиться стали — бывает, что лет по 30 учатся. И эта пропасть между традиционной культурой и молодежной субкультурой еще увеличивается.

— Но существуют два мнения. Одно: опера — это умирающее искусство. Другое — это очень модное искусство, куда идут самые продвинутые режиссеры, где Ларс фон Триер ставит «Кольцо» для театра в Байройте. Какое мнение придерживаетесь вы?

— Трудно сказать. Потому что именно мы и занимаемся тем, чтобы создать ситуацию, при которой Ларс фон Триер был возможен в оперном театре.

— Вернемся к Большому театру. Какой из двух существующих в мире вариантов репертуарная система или система «стаджоне» — кажется вам для него более приемлемым?

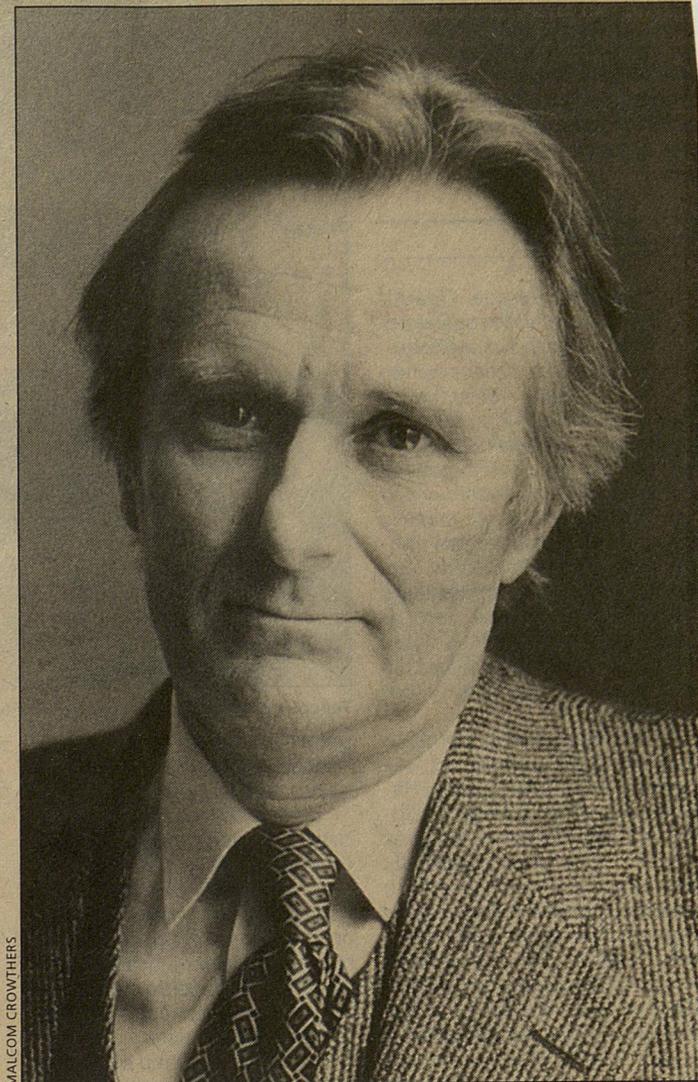
— Во Франции, Испании, Италии распространена система «стаджоне». В Германии, Англии — половина на половину. В больших театрах Америки, скорее, репертуарная система. Преимущество репертуарной системы — в том, что больше выбор, больше возможностей для публики увидеть что-то разное. Преимущество системы «стаджоне» — качество: отрепетировали, на этой волне показали 6–8 представлений — и все. В хорошо оборудованных театрах — а таких особенно много в Германии, потому что их строили уже после войны, — легче менять декорации. В совсем новых театрах — парижской «Басти», мадридском «Реале» — это вообще просто. Одна сцена опустилась, другая накапталась — и вот уже другой спектакль. Но в таком театре, как Большой, выпускать современные, технически сложные спектакли при

репертуарной системе невозможно. У вас быстро менять можно только спектакли с мягкими, рисованными декорациями. А сейчас просто нет людей, которые могут делать в этой технике что-то нормальное, даже самые примитивные режиссеры работают с конструктивными декорациями. Так что, я думаю, Большому нужна некая комбинированная, блочная система. Если бы на каждой из сцен шли в месяц по два названия — то есть вместе это уже получается четыре, — то зрителю был бы предоставлен вполне неплохой выбор. И качество при этом тоже бы не терялось.

— В наше время, когда нет постоянных трупп и везде работают примерно одни и те же дирижеры и солисты, осталась ли какая-то возможность у знаменитого театра сохранить индивидуальность?

— Индивидуальность театра в настоящее время зависит от его перспективного планирования, от главного дирижера, от узнаваемого звучания оркестра и хора. И это важнее, чем певцы. Не они определяют репертуар. Их главное вовремя связать контрактом, чтобы они не убежали посередине репетиции туда, где больше заплатят.

Флоренция—Москва



MALCOM CROWTHERS