ПОЕТ «ЛА СКАЛА»

ГАСТРОЛИ

ПРИЕХАВШИЙ в Москву миланский театр «Ла Скала» — театр мировой славы, глубоких традиций. Потому вполне понятны те нетерпеливые ожидания и всеобщий напряженный интерес, которые были связаны с его прибытием и с первыми же спектаклями — «Турандот» Пуччини и «Лючия ди Ламмермур» Доницетти. Они имели громкий успех.

Вполне закономерен выбор репертуара гастролей, состоящего из произведений Россини, Доницетти, Верди, Пуччини, точно так же, как справедлив и выбор репертуара гастролей нашего Большого театра в Милане — оперы Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Прокофьева, во многом требующие иных средств сценической и прежде всего актерской выразительности.

Спектакли пятого и шестого сентября подтвердили ранее сложившееся убеждение, что театр «Ла Скала» обладает очень последовательной и строгой эстетической платформой. Он являет собой торжество чисто музыкальной, более того, певческой стихии, которой подчинены все элементы спектакля. Музыкальное (дирижеры Джанандреа Гавадзени и Нино Санцоньо) и сценическое (режиссер Маргарита Вальман) решение спектаклей осуществляется так, чтобы певец был абсолютным хозяином спектакля, его непререкаемым владыкой. Нас как бы незримо принуждают не столько смотреть, сколько **слушать** спектакль.

И действительно, театр как бы больше интересуется не развитием драматической линии, не выявлением человеческих характеров, а точностью и совершенством воспроизведения музыкального текста. Об этой точности и об этом совершенстве нельзя не отозваться с высокой похвалой. Нельзя не сказать о замечательном звучании оркестра и хора. И в том и в другом спектакле хоры двигаются в точном ритмическом рисунке, отступая в сторону в момент пения солистов. Они ни малейшим жестом не отвлекают от арии и недвижно ожидают ее конца, как бы выключаясь из действия, оставаясь в живописно разбросанных позах или, наоборот, в сжатой сосредоточенности. А в это время певец занимает центр сцены и как бы остается наедине со зрителем.

Минимум движений, к которым все-таки прибегают итальянские певцы, используется ими лишь как некий знак внутреннего переживания. В центре их творческого внимания — создание вокального образа, который не часто становится сценическим характером. Решение высоких вокальных задач в большинстве случаев отодвигает на второй план непосредственные сценические задачи, и потому восхищение красотою звука и мастерством пения подчас не совпадает с интересом к судьбе человека, о которой рассказывает опера. Потому очень часто интерес к «чистой» музыке, к ее непосредственному звучанию и очарованию берет верх над философским смыслом оперы. Омузыкаливая сценическое исполнение, театр далеко не всегда очеловечивает музыку.

Печальная история Лючии ди Ламмермур разыгрывается в мягких, исполненных несомненного вкуса декорациях Александра Бенуа. Они как бы сохраняют несколько стилизованный аромат старого итальянского театра, который выражается также и в пышности верных эпохе костюмов, и в плавных приходах и уходах хоров, оправданных не столько действенной, сколько музыкальной необходимостью, в фронтальном их построении.

И только когда на сцену выступала замечательная певица Рената Скотто, создающая безукоризненный вокальный образ, слушатель отдавался обаянию этого необычайного голоса, которому, казалось, подвластны все оттенки человеческих чувств. Сцену сумасшествия в ее исполнении нельзя было слушать без волнения, она стала центром этого стилистически безукоризненного спектакля.

Но вместе с тем зритель, отдаваясь чарующей музыке Доницетти, по существу уже дальше не волновался ни драматической судьбою Энрико Эштона, ни печальной смертью Эдгара Равенсвуда.

Богатая интереснейшими красками партитура «Турандот» Пуччини нашла свое парадное выражение на сцене. Оркестр как бы пел вместе с исполнителями. Вся неожиданная смелость, контрастность, изобретательность музыки Пуччини вскрывалась в оркестре с виртуозным мастерством, с исчерпывающей полнотой. Декорации Николая Бенуа передавали грозную, пугающую атмосферу сказки в пышных декоративных линиях.

По сцене строго музыкально двигалась стража с мечами и пиками, плыли в мягких движениях девушки с цветами, собиралась и сжималась в одно целое толпа.

Но по-настоящему захватили зрителей две сцены. Сцена второго акта — разгадывание смелым и храбрым принцем Калафом загадок, предложенных ему Турандот. Вся тяжесть сцены ложилась здесь на Биргит Нильссон, словно созданную для образа зловещей таинственной принцессы Турандот. Когда беспощадная и жестокая, одетая в черное платье с тянущимся за нею змеевидным шлейфом, она появлялась на высокой лестнице, казалось, что вместе с Нильссон воплотилась на сцене музыка Пуччини. Ее богатый и разящий голос мощно несся через оркестр, и весь ее диалог с Калафом, выражающий решимость, самоуверенность, властолюбие, гордость, был выражен с потрясающей силой. Эта сцена стала центром спектакля, привлекла наибольшее внимание. И тем более обидно стало, что финал оперы, который должен был рассказать о торжестве любви Калафа, оказался только роскошно парадным, ибо тема любви прозвучала у Нильссон совсем не так сильно, как тема гнева и гордости.

И вновь ожил интерес к человеческим судьбам в финале оперы, когда молодая рабыня Лиу в исполнении Мирелла Френи, обнаруживала подлинную героическую стойкость, продиктованную любовью к Калафу. Это была вновь как бы сольная картина, в которой Френи показала прелестную чистоту голоса, несомненный и не менее чистый темперамент, почти все время оставаясь одна на сцене. Но она вряд ли находила помощь в Калафе. Его отлично пел обладатель хорошей сценической внешности Бруно Преведи, но он оставался, однако, в пределах совершенно исполненного, но обычного амплуа героического тенора.

Мы не перечисляем всех артистов. Большинство из них заслуживает полной похвалы за их музыкальность и за вокальное качество исполнения. Но эстетика этих спектаклей, покоривших слушателя богатством музыкальных красок, заставляет с нетерпением ожидать, как будут решены такие интимные оперы, как «Севильский цирюльник», «Богема», которой будет дирижировать такой большой художник, как Герберт Караян, и, наконец, «Трубадур» — запутаннейшая опера Верди, которую раскрывает остро современный режиссер Лукино Висконти.

Профессор П. МАРКОВ,
заслуженный деятель искусств РСФСР.

№ 214 (14684)

1964, 7 сент.