

Алексей ПАРИН

В ЭТОЙ мандельштамовской строке последнее слово использовано, разумеется, в значении «шкала», «масштаб», но мне бы хотелось написать это слово с большой буквы — Скала, извинившись перед всеми любителями русской поэзии за столь сомнительный каламбур. Но соблазн слишком уж велик: именно гастроли миланского театра «Ла Скала» заставили нас еще раз пристально взглянуть на состояние нашей собственной оперы, и в первую очередь Большого театра, который гастролировал в Милане в ответ на московский визит «Скалы».

Гастроли миланского театра были, однако, не единственным событием, обрушившимся осенью этого года на московских любителей оперы. Попробуем бегло очертить впечатления, которые влились на наше восприятие «Скалы» и не смогут не повлиять на оценку достижений Большого.

Московский оперный сезон, по существу, открылся 5 сентября, когда «звезды» мировой оперы — испанские певцы Монсеррат Кабалье и Хосе Каррерас — дали на подмостках Большого благотворительный концерт в пользу пострадавших от землетрясения в Армении. Удивительная атмосфера этого вечера, определявшаяся не столько вокальными «штучками», сколько безоглядной душевной щедростью двух милых людей, умением большого таланта освещать высокой радостью все пространство вокруг себя, обрела для меня зримый символ: концерт шел под рояль, и в пустой оркестровой яме золотыми островками сияли две молчаливые арфы — две древние лиры, две души, струны которых своим рокотом способны разбередить самые черствые сердца.

Не прошло и недели, как в Москве начался необыкновенный фестиваль западноевропейских оперных театров. На протяжении полутора месяцев выступали три театра с международной репутацией — штутгартская Штаатс-опера, Шведская королевская опера из Стокгольма и миланская «Ла Скала».

Не только репутация у театров этих международная — поистине интернациональны и сами коллективы, увиденные и услышанные нами. В штутгартской опере главные партии вместе с немцами исполнили американки Каран Армстронг и Нэнси Шейд, англичанка Кеннет Ригель, чешка Людмила Дворжанова, певицы из Латинской Америки Милагро Варгас и Элиана Козьмо, музыкальное руководство театром осуществляет испанец Гарсиа Наварро. Не только итальянцы «делали погоду» в «Ла Скала». Спектаклями «Турандот» дирижировал один из первых дирижеров мира — американец Лорин Маазель; в опере Беллини главенствовали американки Лелла Куберли и Делорес Циглер; в опере Моцарта — англичанки Энн Марри и Памела Коберн; в опере Пуччини главную партию пела болгарка Гена Димитрова и англичанка Гвинет Джонс; русские певицы Любовь Казарновская и Наталия Троицкая исполнили сопрановые партии в ваянтийских произведениях — «Реквием» Верди и опере Чилеа.

Ни одна из постановок «Ла Скала» не была уникальной, характерной только для данного театра. «Капулетти и Монтеки» Беллини (режиссер и сценарист Пьер Луиджи Пицци) перенесли со сцены лондонского «Ковент Гардена». «Так поступают все женщины» Моцарта в постановке интendente Кальенской оперы Мизаэля Хампе позаимствовали у Зальцбургского фестиваля. Постановку «Адриенны Лекуверр» Чилеа осуществили совместно с «Театро Комунале» города Болоньи. А «Турандот», детище Франко Зеффирелли, можно увидеть в той же самой постановке на сцене нью-йоркской «Метрополитен-оперы». За этим чувствовалась не только художественная, но и человеческая программа: в «Ла Скала» европейское искусство оперы понималось как общий дом, в котором не культивируют ложно понятые амбиции, а думают об общем деле, демонстрируют свой максимум и тем самым укрепляют и украшают общее жилище.

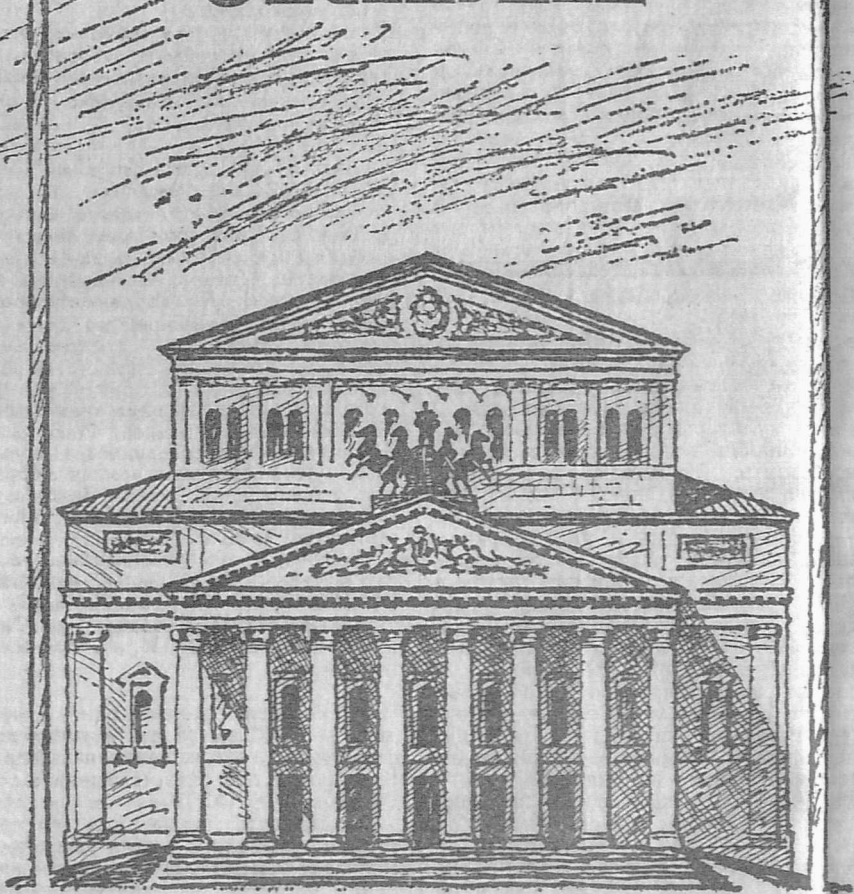
И все же — это вавилонское смешение языков, эта видимая чересполосица школ и стилей — какие они дают художественные результаты?

Гастроли «Ла Скала» открылись раннеромантической оперой Беллини. Она предлагает странный вариант истории Ромео и Джульетты: обе партии веронских влюбленных поручены женским голосам. Близость этих голосов призвана символизировать высокую близость душ, «томление духа», которое не может реализоваться физически. И рядом — мужской хор, три демонстративно «служебные» мужские партии.

Спектакль воплощал образы Беллини с редкой проникновенностью. Риккардо Мутти, главный дирижер «Ла Скала», насыщал музыку трагическим стоицизмом и достоинством безысходности. Джульетта — Лелла Куберли и Ромео — Делорес Циглер с самого начала понимали свою обреченность: этому ищущему красоты союзу двух душ не было места в мире, стремящемся к власти и плотскому наслаждению, находящем удовольствие в расприх и сражениях. Режиссерская тонкость в легкой характеристике, характерные метафоры сочетались в работе Пицци с «хищным глазомером» сценариста и культуролога. Объемные мужские костюмы с нагромождением складок на плотных тканях контрастировали с «шиллеровским воротничком» и легким плащом Ромео. Белое платье Джульетты было не просто красивым, оно соединялось с внутренним обликом героини без зазора — так, затаяв дыхание, всматривались мы в пышные наряды Раневской — Наташи Парри в спектакле Питера Брука «Вишневый сад», ощущая драгоценную хрупкость существа, умеющего так носить такие наряды. Верона представляла на заднике в виде расчлененных останков — это были совмещенные куски Арена ди Верона. Кастельвеккио и башни, которые в реальной Вероне стоят далеко друг от друга. Они были к тому же лишены жизни, словно

«ЕСТЬ ЦЕННОСТЕЙ НЕЗЫБЛЕМАЯ

СКАЛА»



ВОЛШЬЯ ОПЕРА В ЗЕРКАЛЕ ГАСТРОЛИ

подверглись взрыву нейтронной бомбы. Это было пространство смерти, в котором души допедали пронзительно-грустной элегии на фоне «бархата всемирной пустоты». Конеч света, когда из-под рухнувших обломков раздаются ангельские голоса. Старинная опера осмысливалась через эстетику постмодерна — но разве можно было сказать, хоть слово об «осовременивании»?

По художественной силе миланский спектакль «Капулетти и Монтеки» вставал рядом с признанным шедевром оперного искусства последнего времени, который показался нам штутгартская Штаатс-опера, — «Солдатами» Бернда Алоиса Циммермана в постановке крупнейшего оперного режиссера современности, художественного руководителя восточноевропейской «Номиме Опер» Гарри Купфера. Суперавангардистская музыка 60-х годов и спектакль Купфера тоже повествовали о конце света, но это был мир, еще только натянущийся к катастрофе. Земная юдоль осмысливалась как мир-пещера, мир-чужик, мир-казарма со своей колючей парадоксностью, со своими жесткими законами. Но, затаявшая в грязь женскую душу, этот мир разламывался на части, и всемирная пустота окружала своих героев не бархатом, а осколками страшных горючих видений. Музыка рвалась на части, сцена являла собой царство хаоса. Ум цепенел, дыхание перехватывало — и не были даны нам райские голоса, чтобы утешиться.

Другие спектакли «Ла Скала» были, может быть, проще и однозначнее, но не менее целостны.

При интерпретации моцартовской оперы «Так поступают все женщины» замысел постановщиков, кажется, был полностью раскрыт лишь в премьерном спектакле. Риккардо Мутти не хочет понимать эту «веселую драму» как ансамблевое перетекание голосов. Пожалуй, говоря о солдатах, здесь уместнее говорить не о шести струнах инструмента, а о «шестерых персонажах в поисках автора». Простенькая история (двое женихов, проверяя верность своих невест, переодетых и, поменявшись местами, добываются взаимности от красавиц) обнаруживала свой скрытый драматизм. Сопрано Фьордильжи (Данзела Десси) оказывалось ближе тенору Феррандо (Иозеф Куналка), чем баритону формального жениха Гульельмо (Алессандро Корбелли). Трагическая глубина героини Десси проступала особенно выпукло, когда роль ее сестры Доробеллы исполнила виртуозная вокалистка и тонкая актриса Энн Марри, подчеркивающая в этом образе ртутную живость, неспособность «к грусти томной».

«Адриенна Лекуверр» предназначалась для той части публики, к которой я лично не принадлежу: декоративные красоты выходили здесь на первый план и в сценическом действии, и в музыке, образы даже не порывались выйти за пределы сюжета. Но любители оперы как приятного времяпрепровождения получали свое немалое удовольствие: избитыми сливками пенялась музыка Чилеа под мягкими руками мастера Гавадзени. Ласкали взор декорации художника Бренны, в которых иногда приятно мелькали Сомов и Бенца. Любимила москвичей Миралла Фени, демонстрируя безупречный вкус, избирала единственно возможный путь в этой музыке, в этом спектакле: не трагической актрисой представляла нам ее Адриенна, а изысканной статуеткой сверского фарфора, актрисой-раритетом, певицей-диалогисткой.

Напротив, «Турандот» Пуччини, вопреки устрашающей плоскостью и объемам Дворца сновов, поразила отнюдь не декоративностью и зрелищной пышностью, как ожидалось многими, а образной силой. Лорин Маазель, незалодно до выступлений с «Ла Скала» захвативший москвичей своим вдохновенным музицированием во главе Питбургского ор-

кестра из США, превратил жесткие конструкции «Турандот» в живой, вольно дышащий организм. Громоздкие аккорды обрели трагедийную мощь, плотные, «мясистые» голоса солистов, безупречно слитный хор и охваченный экстазом творческая оркестр сплетались под рукой Маазеля в единую звуковую fresку. Ее жизненная сила, может быть, и превзошла глубину масштабные режиссерские полотна Зеффирелли, но не могла заслонить их композиционную совершенность и драматургическую емкость; два мастера крупной формы показывали нам серьезнейшую работу. По-разному жили образы Пуччини в двух спектаклях: в разных составах исполнителей. В первом стержень действия составляло противостояние мощного сопрано Гены Димитровой («Турандот»), этого голоса-изъявления, голоса-колосса, со свободно льющимся тенором Николы Мартинуччи («Алаф»), голосом-стрелой, голосом-дулей. Во втором составе Гвинет Джонс («Турандот») увлекла прежде всего микологическими превращениями, тонко проявляемыми в пении и пластике.

Москвичам, годами видящим лишь «домашние издания» да творческие отчеты иногородних трупп (из коих не все бывают по-настоящему творческими), эти спектакли помогали освободиться от комплекса неполноценности. Но свободный от комплексов человек по-иному смотрит вперед себя: получив в свои руки «скалы» ценностей, он примеряет ее и к своей повседневности.

Бесед за сильными художественными впечатлениями на нашего любителя оперы обрушиваются подбиты рецензий из итальянской прессы, как правило, лишенные превосходных степней в оценке спектаклей Большого театра. Неужели весы мировой оперы качнулись именно в этом направлении: «Ла Скала» — это хорошо, Большой театр — это плохо? Чего больше в этой веренище подборок: хомлиства, с удовольствием включающегося в травлю, если подан первый голос, или частного желания разоблачить в ситуации, чтобы помочь в ориентировке любителям оперы? Я не стану отвечать на этот вопрос, а постараюсь высказать, чем тот или иной спектакль Большого театра мог бы представлять ценность для завсегдатаев «Ла Скала».

Из четырех спектаклей, показанных Большим в Милане, один имел безоговорочный успех у московской критики и пользовался живым интересом со стороны публики. Я говорю о «Младце» Римского-Корсакова. Это был прыжок из болота в облакам, который огромным усилием воли совершила труппа. Сложный, прихотливый, но абсолютно цельный художественный мир этого спектакля связан с современностью живыми тонами: в нем живет та тоска по красоте, та ассоциативная свобода, которая увлекает в это действо разные пласты зрителей. Единомышленниками, ратующими за жизнь, современный, испытующий зрителя музыкальный театр, выступая здесь постановщиками — режиссер Б. Покровский, художник В. Левенталь, дирижеры А. Лазарев и А. Шаляпов.

Итальянская критика, по свидетельству самого А. Лазарева, не поняла «Младца». Может быть, потому, что поинси прямого моста и древоэволюционному Большому, столь греющие нас, остаются нашей локальной проблемой, и старый занавес с Аполлоном и капельниками перед ним не трогают искусственных критиков, раздваившихся стилистичности и подлесте? Может быть, не одна умение спеть верхнее «до» пенят в теноре итальянцев? Сложный спектакль недея и не надо развешивать, представляя зрителям, но программки, которые готовятся на Западе к спектаклям, позволяют проследить, в каких направлениях шел поиск, программки умело вводят спектакль в целостную систему культуры — подбором соот-

ветствующих фрагментов художественных произведений, эссеистики, иллюстративного материала. Конечно, профессиональным критикам грех не разобратся в художественном мире «Младца», но жаль, что сам театр не воспользовался возможностью помочь им.

Прокофьевское «Обручение в монастыре», как можно судить, было одобрено критикой. Вероятно, спектакль звучал в Милане куда как живее, чем в Москве на первых спектаклях по возобновлению. Дело в том, что «Обручение...» Б. Покровского, В. Левенталь и дирижера Г. Рождественского своим изощренным эстетизмом и раскованной импровизационностью внесло атмосферу скандала в мертвящую скованность застоя; бюстисты официоза запретили тогда не только спектакль, но и всякое упоминание о нем в прессе. Спектакль возобновили тщательно, во всей прежней красе, но увя — ничто не проходит бесследно, и прославшая несколько лет красавица проснулась в руках А. Лазарева без прежнего зодора...

Мы пока еще ждем московской премьеры «Жизни за царя» и потому в полной мере не можем объяснить сдержанную оценку итальянцами этого спектакля. «Краешком глаза» любители оперы видели только репетицию перед отъездом театра в Милан — и не могли не порадоваться тому, какое обилие прекрасных страниц глинянской музыки предстало им полюбив в живом исполнении. Как известно, дураку половину работы не показывают... Я скажу только одно: жаль, что шедевр Глинка предстал перед миланцами в очично псевдо-реалистической режиссуре Н. Кузнецова, разрушившей сценографический замысел В. Левенталь до основания, и с допотопно-унылыми танцами в постановке Б. Мягкова. И добавлю: особенно теперь, после «Ла Скала», мы будем ждать от московской премьеры многого: неужели в Советском Союзе не найдется сопрано, чтобы спеть Антонию на уровне Леллы Куберли, тенора — чтобы спеть Собинна на уровне Николая Гедды?

Но кто додумался везти в Милан «Бориса Годунова» в постановке 1948 года? Редакция Римского-Корсакова живет в ушах западных меломанов в записи под управлением Герберта фон Караяна, в которой приняли участие Николай Гюров, Галина Вишневская, Марти Талвела и венская Штаатс-опера. Ее впечатлительность и размерность лишены драматизма, но музыкально совершенны. Сценическое действие спектакля Большого театра с головой выдает официальное искусство того времени, когда театр был театром диктаторским и выражал диктаторские вкусы. В 1964 году спектакль возили в Милан в первый раз — тогда этого могли не заметить, увлекшись экзотикой, но теперь-то, когда вся Европа поумнела, кто не различит зловещих знамен сталинского искусства? Сохраняя этого монстра в репертуаре, Большой словно настаивает на жизнестойкости диктаторских вкусов. И если добиваться здесь новых музыкальных красок, искать убедительности, то не явится ли это опасной гальванической труппа?

Но ведь, по правде, кроме первых трех спектаклей, везти было нечего (если счастье, что «Жизнь за царя» была достойна «выезда в свет»). «Работая на износ», как признался А. Лазарев, труппа Большого «подняла» три постановки (одна из них — возобновление) за календарный год. За что ни возьмись в утлом ныне русском репертуаре Большого, обнаруживешь недостаток в «Мазепе» ни режиссура С. Бондарчука, ни музыкальное руководство А. Жюрайтиса не выдерживают строгой критики; в «Золотом петушке», элегантно оформленном М. Соколовой, на первый план выходит развлекательно-эстрадная режиссура Г. Анисимова; про «Хованщину» образца 1950 года как спектакль и говорить нечего — те же проблемы, что у «Бориса». Парикане предпочитают «Пиковую даму» в постановке Варшавского Большого, а «Евгений Онегин», устойчиво соединившийся для западного зрителя с чеховскими традициями в русской культуре, знаком Европе в постановках А. Михалкова-Кончаловского и Ю. Любимова, которых почему-то не спешат видеть в стенах московского Большого.

А что, «Ла Скала» тоже еле набрала себе гастрольный репертуар, тоже считала прошлый сезон «годом подготовки к гастролям в Большом»? В ответ мы, конечно же, невесело засмеемся. И добавим для справки: из трилогии Моцарта — Да Понте москвичи увидели лишь одну часть — «Так поступают все женщины», а ведь две другие — «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро» — поставлены не кем иным, как Джорджо Стрелером. Многие программные постановки самого Мутти остались за пределами гастролов: мы не увидели ни «Набуко» Верди, ни «Орфея» Глюка, поставленного им в союзе с режиссером Де Симоне, которого маэстро высоко ценит; мы не увидели сенсационную постановку «Вильгельма Телля» Мутти — Ронкони, которая могла бы стать для нас весьма актуальной: швейцарцы весь спектакль занимаются в нем не чем иным, как парламентскими дебатами на фоне мультикиноэкрана с проекциями швейцарских пейзажей.

Мы не увидели и современных спектаклей. Когда на пресс-конференции кто-то из журналистов, подразуменя негативный ответ, спросил, ставятся ли в «Ла Скала» оперы современных композиторов, слово взял присутствовавший в зале, специально приехавший на открытие гастролов в Москве главный редактор парижского журнала «Опера энтэрнациональ» Серджо Сегалини. Он поклонился, что «Скала» не только ежегодно ставит оперу живого современного автора, но и регулярно заказывает новые сочинения. Последней премьерой в этой области было первое исполнение оперы Г. Мандзони «Доктор Фаустус» (по роману Томаса Манна), который дирижировал знакомый москвичам по гастролям оркестра Кальенского радио Гари Бертини, постановку осуществил известный своими экспериментами Роберт Уилсон, а костюмы придумал один из лидеров современной моды Джанни Верзаке, одевший героев бежаровского «Мальро», показанного недавно в Ленинграде. Не будем больше рассказывать о репертуаре «Ла Скала» — не менее 6 премьер за сезон! — побережем свои нервы.

Я не хочу, чтобы у читателей, не побывавших на нынешних гастролях

«Ла Скала», сложилось впечатление, будто любой спектакль миланцев — это шедевр без сучка без задоринки. Как и в любом живом театре, есть свои «но». Ни один из теноров, например, не смог без помарок спеть арию первого акта в «Капулетти и Монтеки». Второй исполнитель партии Феррандо тоскливо пел «между нот». Но в спектаклях всегда есть свой «запас прочности» — и сценический, и музыкальный; за счет этого общий уровень никогда не падает ниже планки художественности.

Истату, в «Скала» сами признают свои проблемы и ищут пути их решения. Профессор Лючано Сильвестри, преподающий в школе усовершенствования вокала при «Ла Скала», как-то не сразу ответил на вопрос о нынешнем состоянии итальянской вокальной школы. Профессор, познававшийся некоторое время с певцами Московского театра имени Станиславского и Немировича-Данченко и посетивший несколько спектаклей Большого, сказал, что, по его мнению, Италия и Россия стали с точки зрения вокала странами провинциальными — по сравнению с Англией и США. Вот вам и ответ, почему белинские и моцартовские партии пели в миланских спектаклях американцы и англичане.

Может быть, потому и не стали значительными художественными свершениями спектакли Стокгольмской оперы, что национальная замкнутость труппы делает теперь оперный театр неизбежно провинциальным? И спешные вводы и замены не могут дать весомого результата: нужна ежедневная, постоянная совместная работа над спектаклем рука об руку, чтобы ансамблем искусство оперы убеждало и захватывало.

А что же делать на этом фоне нашему уставшему от чрезмерного напряжения Большому театру? Как встать ему вровень с мировыми вершинами оперного искусства, освободиться от своего провинциализма, полного подозрительности и раздраженного недоверия по отношению к «чужим»? Не мне, разумеется, отвечать на этот вопрос, но ясно одно: театру вслед за московскими любителями оперы надо освобождаться от своих комплексов — и в первую очередь от мании величия, которая есть не что иное, как комплекс неполноценности с обратным знаком.

Однако российская оперная культура и в целом напоминает расчлененные останки. Трагедией культуры является то, что крупнейшие режиссеры и дирижеры, не сошедшие во взглядах во время постановки одного из русских шедевров, со страниц нашей центральной прессы топчут ногами «антганостическую» профессию как таковую. Трагедией культуры является то, что дирижер, отвечающий за судьбы искусства, позволяет себе обнаруживать полное невежество в отношении состояния современного музыкального театра. Трагедией культуры назову я и то, что человек, обладающий непревзойденным авторитетом в опере, прикрываясь именами Станиславского и Фельденштейна, буквально «обывает» «Ла Скала» и «Метрополитен-оперу» площадками для костюмированных концертов. А публике придется терпеливо ждать, пока наши деятели музыкального театра будут смачно и с аппетитом хаять не годные для нас изомые образцы. Как тут не вспомнить слова из «Хованщины»: «О святая Русь! Нескоро ржавчину татарскую ты смоешь!»

Нет, я не верю, что гастроль послужат уроком — и до них ведь было ясно, что Большой (чьи возможности поистине безграничны), дабы стать театром европейского уровня, должен резко сменить стиль работы. Коллектив, вероятно, с удовольствием поедет на очередные гастроли и с увлечением покажет там «Бориса Годунова» в своей любимой постановке 1948 года. И так будет ездить до той поры, пока широкой публике «там» это будет нравиться — по папсам Латинской Америки и джунглям Африки. Но потом у нас будет свободно конвертируемый рубль. И вот тогда кончится нынешний Большой — и начнется эпоха Нового Большого театра. А пока публике в Москве придется подождать.