

Есть два театра «Ла Скала». Один мифологический, прочно символизирующий великое искусство оперы. Другой — наш современник со всеми реалиями повседневной художественной жизни. Сегодня речь прежде всего о нем.

Обдумывая итоги нынешних гастролей миланского театра «Ла Скала» в Москве, приходишь к выводу, что их отличают цельность и отточность как замысла, так и его реализации. Посмотрим на афишу: естественно, на ней преимущественно композиторы-итальянцы. Но с каким художественным изяществом они «поднимаются» по своеобразной лестнице истории (напомню — «скала» в переводе лестница). У основателя — истинный рыцарь бельканто, ранний романтик Виченцо Беллини («Капулетти и Монтеки»), потом два композитора-современника, разные по масштабам, но близкие по эстетике, Франческа Чилеа («Адриана Лекуверер») и Джакомо Пуччини, открытия которого во многом принадлежат XX веку, а последняя незавершенная опера — «Турандот» — и хронологически создана в нынешнем столетии (1924 г.). Органичное место занимают на «лестнице» и Верди с «Реквиемом», исполненным итальянскими музыкантами (с присоединившейся к ним нашей соотечественницей Л. Казарновской) в концерте БЗК, и Моцарт с оперой «Так поступают все женщины» («Если бы меня спросили, кто лучший композитор Италии, я ответил бы, что Моцарт»). — такими словами немецкого музыковеда Э. Габеллика объяснил нынешний музыкальный руководитель «Ла Скала» Риккардо Мути включение этого действительно «очень итальянского» произведения Моцарта в гастрольную афишу).

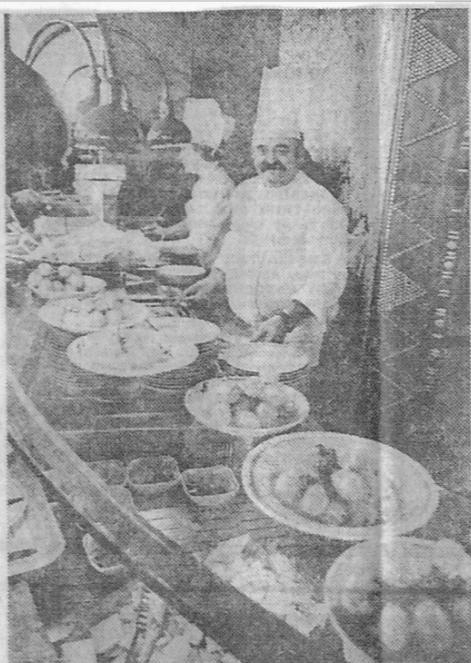
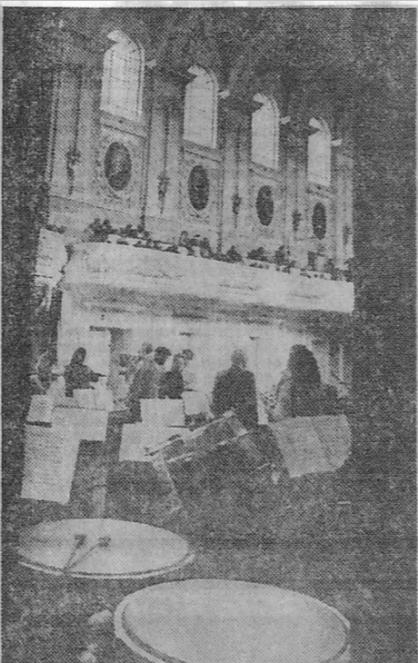
Думаю, не ошибусь, назвав несомненной «звездой» нынешних гастролей Риккардо Мути, возглавившего театр с 1986 года. Поэтому прежде всего о впечатлениях от его спектаклей — «Капулетти и Монтеки» и «Так поступают все женщины». В них дирижер — явный лидер. Велик волевым, художественный импульс музыкального руководителя, магнетически творческий спектакль (первый его актер) и одновременно властно подчиняющего себе публику.

Искусство Мути — это пиетет перед стилем композитора и вместе с тем умение современно прочесть партитуру; это точность ритмического рельефа и столь же свободное дыхание кантателы; искусство Мути — это патетичность объемного форте и тончайшие нюансы в пиано. Мути — истинный лирический и высококоординированный музыкант, который слышит оркестр, хор, солистов как единое целое, движимое горечью или иронией, ненавистью или состраданьем, любовью или беспечностью. Такого соотношения между сценой и оркестром, пластичного и гибкого, давно не приходилось слышать. Живое музицирование пронизывает все поры спектаклей. Хор, мощный темброво богатый, звучит ровно, плотно, хористы движутся на сцене непринужденно, раскованно (хормейстер Джулио Бертола). Ансамбли — ах, ансамбли! В этом возгласе и восхищении, и сожаление о собственном несовершенстве (имеются в виду наши оперные сцены).

Соподчинение всех составляющих театрального синтеза — режиссуры, сценографии, музыкального прочтения — столь органично, что поневоле приходится усомниться в справедливости знаменитого утверждения Джорджо Стрелера: между дирижером и режиссером никогда не может быть согласия, столь разнятся их интересы в совместной работе.

Предопределенность воинственности и строгость догмата живут в «Капулетти и Монтеки» рядом с редкостной проникновенностью, обаятельностью беззащитного чувства. И от этого необычного сочетания трагедия приобретает черты масштабности. Уже сюжет — не шекспировский, а переделанный либреттистом Феличе Романи из хроники XVI века — рассказывает известную историю Ромео и Джульетты просто, без развитых побочных перипетий и социальных заострений, по существу избегая и столь важного для Шекспира фона уличной жизни. Все внимание сосредоточено на переживаниях любви, скорби глубокого чувства.

Музыкальной целостности прочтения партитуры Беллини вторит атмосфера живописи, скульптуры, архитектуры раннего Возрождения, черты которых оживают перед нами в каждой сцене спектакля.



Гастроль «Ла Скала». Увы, они уже стали вчерашним днем, историей, счастливыми воспоминаниями. Для итальянских артистов гастроль в Москве — это минуты волнения на сцене, но это еще и будничная гастрольная жизнь с привычными спагетти и непривычными московскими впечатлениями...

● На репетиции в Большом зале Московской консерватории. ● Альгист Михеле Сасс за обедом. ● Повар Франко Бражани.

● Костюмер Мария Милани. Фото А. Сизухина.

Сов. Кухмытура-1989-4наст.-с.8.

«единицей измерений» драматургии мюллеровского спектакля. Мы можем заметить те или иные вокальные погрешности у отдельных солистов в их индивидуальных партиях (например, тусклый нижний регистр в арии Фьордианджи у Даниэлы Десси или чрезмерно открытые, резковатые верхние ноты у Алессандро Корбелли — Гульельмо) но в ансамблях они скрадываются. Голоса Д. Десси, Э. Мюррей (Дорабелла), А. Корбелли, И. Кундлака (Феррандо), А. Скарабелли (Деспина), К. Десдери (Дон Альфонсо) в ключевых сценах оперы сли-

ваются в единый художественный организм, чаруя гибкостью ритмо-intonационной палитры. Общий эффект усиливает пластичность сценических рисунков, неудержимая быстрота темпов при мастерской живости артикуляции.

Режиссер Михаэль Хампе и художник Мауро Парано создали сцену на две различные площадки. Основное действие происходит на парковом помосте, отделанном от остальной части сцены игровым занавесом. В пространстве за занавесом, открывающемся по знаку вдохновителя всей интриги Дона Альфонсо или его помощницы служанки Деспины (именно по наущению Альфонсо два друга-свищева вздумали столь неосторожно подвергнуть испытанию верность своих возлюбленных), идет приготвления сначала к минимуму отъезду женихов, а затем к спорной свадье обеих невест — комических сестер с новыми кавалерами, а на самом деле все теми же герольди, передетыми знатными «албанцами».

Выход «чужое» пространство означает чаще всего необходимость прокомментировать происходящее. В живой атмосфере спектакля арии всегда возникают из

действия, очень непринужденно, словно «количество» речитатива и накаливающейся в нем деятельной энергии переходит в качественно новую реакцию — желание эмоционально осмыслить те или иные события.

Остроумно найденный сценарий ход — движение сюжета от лучезарности, солнечности, искрящейся воздухом атмосферы к ступени сумраку, закату дня — удивительно созвучен этой переливающейся оттенками смысла истории, в которой шутка подчас сменяется философским раздумьем о сла-

дах к нынешним (невозможно забыть Биргит Нильссон в роли принцессы и Миреллу Френи — Лю). Но невозможно и представить себе, что итальянцы привезут тот же спектакль. Действительно, как постановочно (дирижер Лорин Маазель, режиссер и сценарист Франко Дзеффирелли), так и исполнительски он отмечен индивидуальным видением.

Конечно, истинный распорядитель этой постановки — Дзеффирелли. Он диктует эстетику, безошибочно реализует концепцию в духе зрелища, рассчитанного потрясти, увлечь огромную массо-

ЛЕСТНИЦА ЗВЕЗД

Не раз подтверждает этот спектакль плодотворность соединения в одном лице режиссера и сценариста. Речь идет о Пьере Лунджи Пуччи. Поэтому трактованный как монолит, фигуративно выстроенный хор — почти фронтально или сбоку, рассыпанный «всераз» или в виде трапеции — всегда очень живой, пронизанный внутренним движением. Контрастность немалой важности и беспомощного в своей самоотверженности чувства влюбленных символически раскрывает режиссер-художник светотенью в решении сценического пространства, когда чернота внутри замка оттеняется брезжущим в его больших окнах недостижимым светом, или игрой разными спенническими масштабами, когда огромные скульптуры ангелов — «сторожей» усопшей Джульетты — словно придают авторитетом вестников иного мира распространяют на полу маленькую горестную фигурку Ромео.

И все-таки главная сила спектакля — в выражении безмерной любви, проникновенности в тайны сердечной боли. Идеально передает весь спектр этих чувств выдающаяся певица Ледла Куберли в роли Джульетты. Прекрасен сам ее облик — золотистые волосы, лебеди-

вые черты лица. А. Воробьева-Петрова, незабываемой была в этой партии и прославленная Полина Виардо. В нашем веке Ромео стали петь не только сопрано, но и тенора, в том числе такие известные, как Лучано Паваротти и Николай Редда. Мне кажется, что Делорес Зиглер, которая выступила в этой партии сейчас в Москве, недостает драматичности свойств в самом голосе, и мне, например, это мешало воспринимать данный образ как целое, хотя лирические странности музыки певица раскрыла вполне достойно.

Высокая игра царит на спектакле «Così fan tutte» («Так поступают все женщины», или точнее «Все они таковы»). В музицировании сочетается воля и строгость, оно построено на капризной смене темпо-ритмов: то искрометное блестящее бrio, то подернутая легкой грустью мангилена. Вокалисты и инструменталисты как бы оспаривают друг у друга пальму первенства. Атмосфера игры — в провинциальности иронии печально, во вторжении в ткань оперы-буффа арий из ее серьезного «соперника» — серна.

Ансамбли — о совершенстве их исполнения итальянскими гостями уже шла речь — именно они стали

бостях человеческой природы и могучей силе любви, которую способна победить только... та же любовь!

Если искусство Мути — сегодняшний и завтрашний день театра, то постановка «Адрианы Лекуверер» отдает дань преемственности и подтверждает ее значение для современности. Дикандре Гавадзени, Фьоренца Коссотто, Мирелла Френи — участники «Адрианы» — наши старые знакомые по прошлым гастрольям «Скалы» в Москве. Ныне спектакль существует, и это кажется несомненным, ради подлинной примадонны — Миреллы Френи в роли Адрианы, Великая актриса играет великую актрису. Мы и раньше восторгались трепетностью, неповторимостью тембра певицы и эмоциональным наполнением его образа, будь то Лю в «Турандот» или Мири в «Вегеме», исход судеб которых неизменно вызывал слезы зала.

Партия Адрианы — женщина, исполненной достоинства и самоотверженности в призвании и любви, душевно шедрой и наивно доверчивой, очень сложна для воплощения. Мастерство Френи, палитра динамических и тембровых оттенков, ей доступных, безграничны. Какие несомнимые градации чувств в бережном *soffo voce* се особенно уместной, одухотворяя всю его атмосферу (режиссер Ламберто Пуджелли). Она — в основе сценарийного решения Пало Бренни (костюмы Дуизы Спинателли). С помощью тщательно разработанной световой партитуры и специально выстроенного в глубине сцены «зеркального» павильона постоянно возникает второй план — реалии театральной жизни: вид пустого зрительного зала, фрагменты лож, кулис, разыгрываемые мимические сцены. Та же идея получает воплощение в цветовой символике дополнительных занавесей и деталей сценического декора, подчеркивающей движение драмы от накала театральных страстей (красный цвет) до белого цвета трагического катарсиса.

Спектакль моментами затянут, утомителен, безусловно, верою по исполнительскому составу. Малоприятными в тембровом плане, недостаточно выразительными сценически показались исполнители мужских партий. Но впечатление от неувядающего таланта и артистического обаяния Френи затмило все, оправдало появление этого спектакля на гастрольной афише.

«Турандот» также проводят нить от гастролей прош-

се особенно уместной, одухотворяя всю его атмосферу (режиссер Ламберто Пуджелли). Она — в основе сценарийного решения Пало Бренни (костюмы Дуизы Спинателли). С помощью тщательно разработанной световой партитуры и специально выстроенного в глубине сцены «зеркального» павильона постоянно возникает второй план — реалии театральной жизни: вид пустого зрительного зала, фрагменты лож, кулис, разыгрываемые мимические сцены. Та же идея получает воплощение в цветовой символике дополнительных занавесей и деталей сценического декора, подчеркивающей движение драмы от накала театральных страстей (красный цвет) до белого цвета трагического катарсиса.

Соблюдается иерархия позлащенных чертогов верха с его механически заученными обрядами придворных церемоний и земисто-серого низа, где, как в муравейнике, копошится блеклая масса черня, простодушно реагирующая на происходящее: падающая или воздевая руки к небу, сочувствуя, скорбя, торжествуя, негодуя вместе с героями...

Выход на арену подлинной драмы как бы «проламывает» завесу зрелищности, являя нам в интерпретации Гены Димитровой (Турандот), Даниэлы Десси (Лю) и Николы Мартинуччи (Калаф) захватывающие страсти, трепетные чувства.

Турандот у Димитровой — женщина-чудо, завораживающе прекрасная и столь же фантастически жестокая. Экстремальность образа — прежде всего в сногшибательной силе красивейшего голоса певицы, императивных интонациях и, как кажется, в

намеренно однообразно-напряженной динамической краске, которыми она до поры пользуется. Высокомерная осанка, безжизненная застылость поз и жестов умолимой мстительницы под стать такому пению. Но вот самоотверженная страсть Калафа и «урок любви» маленькой Лю разрушают страшные предубеждения принцессы. И как оживило, наполнило выразительными оттенками пение Димитровой, как затрепетали гибкостью движения артистки (здесь прекрасно «работает» ритуал смены одежды: вместо декоративного одеяния-маски «снежной королевы» Димитрова оказывается в свободно ниспадающем белом платье).

М. НЕСТЬЕВА.