

Моск., правба. - 1989. - 2 нояб.

Живые образы легенды

Милан, «Ла Скала». Эти слова звучат как дивной красоты мелодия, как живая легенда, олицетворение вечно прекрасного, как некий символ веры для посвященных. И даже те, кого, кажется, трудно было бы заподозрить в пристрастии к опере, едва только на горизонте замаячат гастролы «Ла Скала», начинают вдруг проявлять интерес к сему событию.

Со знаменитым миланским театром в массовом сознании связано немало мифов. Одно из самых распространенных расхожих представлений о нем таково: «Ла Скала» — это прежде всего величественные голоса, абсолютное господство вокальной стихии, царство «звезд». Однако подобный взгляд лишь отчасти отражает истинное положение вещей. Ибо, начиная с эпохи великого Артуро Тосканини, «Ла Скала» — театр ансамбля. И даже если это «ансамбль звезд», роль дирижера первостепенна. Одновременно с середины нашего столетия здесь все более возрастает и роль режиссера. Над постановками оперных спектаклей на этой сцене работали Луиджи Висconti и Эдуардо де Филиппо, Жан Вилар и Вальтер Фельзенштейн. На протяжении многих лет сотрудничают с «Ла Скала» Джорджо Стрелер и Франко Дзеффирелли. Ряд спектаклей поставил здесь Юрий Любимов, а совсем недавно на прославленной сцене дебютировал Андрей Кончаловский.

Сегодняшний «Ла Скала», думаю, можно с полным правом назвать театром эстетического плюрализма. Репертуар его широк и разнообразен, включая различные страны и эпохи — в том числе новейшие творения композиторов Италии; постановки традиционалистского толка прекрасно уживаются со столь удобными для экспериментов (достаточно вспомнить хотя бы вердиевского «Дон Карлоса», поставленного известным авангардистом Лукой Ронкони, — спектакль этот был показан в январе 1978 года по советскому телевидению в прямой трансляции). Получить сколько-нибудь полное представление о всем спектре художественных поисков и направлений, которые подобно мозаике образуют лицо нынешнего театра, можно, очевидно, лишь в самом Милане. Перед москвичами же театр предстал главным образом традиционалистским своим крылом.

Многое оказалось для нас неожиданным. К примеру, отсутствие в гастрольной афише опер Верди. Приятным сюрпризом стало исполнение оперы Моцарта «Так поступают все». Ведь между Моцартом и итальянцами существовала всегда некая несовместимость. Публика относилась к его операм весьма прохладно, а театры, в том числе и «Ла Скала», редко достигали в них больших художественных высот. Но вот в 1986 году музыкальным руководителем театра становится Риккардо Мути, имеющий репутацию одного из лучших сегодня моцартовских дирижеров в мире, и почти подряд осуществляет постановки «Свадьбы Фигаро», «Дон Жуана» и «Так поступают все». И — о, чудо! — оказывается, что «Ла Скала» может де-

монстрировать эталонное исполнение не только Россини, Беллини и Доницетти, Верди и Пуччини, что естественно, но и Моцарта, не уступая в этом Вене или Зальцбургу...

«Так поступают все» идет в постановке немецкого режиссера Михаэля Хампе. Впрочем, за исключением отчетливо выраженного тяготения режиссера к симметричному построению мизансцен, в спектакле нет решительно ничего немецкого. Напротив, по духу и колориту он чисто итальянский. Режиссер и художник (Мауро Пагано) всячески подчеркивают то обстоятельство, что действие происходит в Неаполе. Подчас даже возникает мысль, что этой пьянящей атмосфере Южной Италии более соответствовали бы «О, мое солнце» или «Влюбленный солдат», нежели Моцарт...

Постановка осуществлена, без сомнения, рукой мастера, со вкусом, изяществом и не без юмора. Однако глубина и многоплановость моцартовского творения, являющего собой трагифарс, а вовсе не традиционную оперу-буфф, осталась, увы, за пределами сценического решения. Зато в полной мере проявилась в музыкальном прочтении партитуры. Именно Риккардо Мути и выпестованный им ансамбль солистов сделали этот спектакль событием. Среди солистов необходимо особо выделить дуэт Даниэлы Десси (Фьордилиджи) и Энн Мюррей (Дорabella).

Как и опера Моцарта, «Капулетти и Монтеки» Винченцо Беллини также спектакль мастера Мути. Кроме того, выдающийся мастер продирижировал в Большом зале консерватории вердиевский «Реквием». Таким образом, даже если бы не было записей, по трем этим работам можно составить достаточно полное представление о его творческой индивидуальности. Ее определяют сочетание сильной воли и энергии с благородной сдержанностью и постоянным самоконтролем. У Мути надо всем превалирует точный расчет. А темперамент? Он проявляется лишь там и тогда, где и когда полагает необходимым сам мастер. Мути, несомненно, дирижер академического плана, но — в лучшем смысле этого понятия.

Так уж совпало, что в нынешнем году москвичи получили возможность познакомиться сразу с двумя операми Беллини, никогда ранее не звучавшими в столице. За четыре месяца до того, как «Ла Скала» показал «Капулетти и Монтеки», на сцене Музыкального театра имени Станиславского и Невмировича-Данченко под музыкальным руководством Евгения Колобового был поставлен «Пират». И, конечно, сравнения избежать невозможно: ведь московский театр как бы бросил миланскому вызов, дерзость которого усугублялась тем, что Беллини считался до сих пор практически недоступным для русской сцены.

Первый спектакль «Капулетти и Монтеки» состоялся 6 октября, а накануне в театре на Пушкинской улице в очередной раз шел «Пират» — шел с каким-то особым подъемом даже относительно к премьерным представлениям. Тем легче было сравнивать, и оказалось, что уровень этих спектаклей вполне сопоставим, что по целому ряду параметров «московский» Беллини не уступает миланскому. Собственно, перед нами — два совершенно различных ощущения музыки

целиком подчинены вокальному началу, ставить по-иному едва ли возможно. Пицци отнюдь не самоустраивается — он именно ставит концерт как специфическую форму музыкального театра. Это требует особого мастерства, такта и культуры, каковые свойства несомненно присущи постановщику «Капулетти и Монтеки». Правда, подчас ему все же не

из всех гастрольных спектаклей лишь в одном тон задавали именно итальянцы. Речь об «Адриенне Лекуверр» Франческо Чилеа.

По эмоциональной насыщенности спектакль этот, безусловно, стал «гвоздем» гастрольной программы. Это был подлинный триумф Миреллы Френи и дирижера Джанандреа Гавадзени. Патриарх итальянской оперы, восьмидесятилетний maestro вел спектакль с юным пылом, упиваясь стихией вокального мелоса. Один из последних представителей той когорты оперных дирижеров, для которых именно в лении и состоит главная ценность оперы, Гавадзени даже от оркестра добивается удивительно певучего звучания. В этом отношении он — прямой наследник Тосканини, который постоянно повторял оркестрантам: «Не играйте — пойте!». Гавадзени на редкость чуткий партнер, способный, когда это необходимо, уйти в тень, чтобы наилучшим образом «подать» певца.

Что касается Френи, то над этой поистине несравненной певицей время словно бы и не властно. Четверть века назад она впервые покорила москвичей, но и теперь ее дивный голос пленяет свежестью красок и теплотой. Время, кажется, лишь прибавило ей драматической экспрессии и актерского мастерства. Увы, оно оказалось безжалостно к другой знаменитой в прошлом певице — Фьоренце Коссотто, исполнявшей партию принцессы Буйонской. Но это был, пожалуй, единственный диссонанс в общей гармонии спектакля. Большой успех имел Джузеппе Джакомини (Маурицио) — обладатель сильного драматического тенора. Наилучшее впечатление оставил также баритон Алессандро Кассис (Мишонне).

В сценическом решении оперы основной центр тяжести приходится на сценографию Паоло Брэнни. Культурная и профессионально — корректная режиссура Ламберто Пуджелли имеет все же подчиненное значение. В принципе, в каждой из трех постановок, о которых шла речь, просматривается — при всем их различии — общая тенденция: режиссура здесь только рама для картины, не имеющая самостоятельного значения. Иной подход наблюдаем в «Турандот» Джакомо Пуччини, поставленной и оформленной Франко Дзеффирелли.

Сценическая часть в этом спектакле бесспорно доминирует. Однако репрезентативное помпезное начало в работе постановщика явно довлеет над концептуальным. Последнее же находит наиболее последовательное выражение в решении масовых сцен. Трактовка народ-

ных масс в спектакле Дзеффирелли неожиданным образом перекликается с музыкальными драмами Мусоргского.

В целом спектакль очень красив, но холоден, как сама принцесса Турандот. Не последнюю роль в этом играет дирижерская интерпретация Лорина Маазеля. Прославленный maestro, как показалось, более всего увлечен импрессионистско-колористической стороной произведения. При этом, однако, оказывается приглашенной столь присущая музыке Пуччини страстность и возникает, если можно так сказать, эмоциональная недостаточность.

В «Турандот» занят целый ряд первоклассных певцов, однако в неблагоприятных акустических условиях Кремлевского Дворца съездов не всем из них удалось проявить себя в полную силу. Так, не вполне удачно исполнила заглавную партию на первом представлении знаменитая Гена Димитрова. Зато блистательным было выступление в той же партии Гвинет Джонс, которой даже КАС — не помеха. Не сразу нашел «общий язык» с микрофонами первый исполнитель партии Калафа Никола Мартинуччи, но уже в третьем акте он звучал превосходно. Затрудняюсь отдать предпочтение одной из двух певиц, выступивших в партии Лиу — Даниэле Десси или Лючии Маццария, поскольку обе они произвели прекрасное впечатление...

Сегодня гастролы завершаются. Под самый их занавес московских любителей оперы ждет еще одно открытие: в партии Адриенны Лекуверр выступит советская певица Наталья Троицкая. Ныне это имя известно во всем мире, однако на наших сценах Троицкая до сих пор не выступала: в свое время ее — по причинам отнюдь не творческого порядка — не взяли в труппу Большого, хотя по конкурсу она проходила. Ныне ей предстоит взять реванш.

Грустно расставаться с миланским театром, но ничего не поделаешь. Остается надеяться, что четвертый его приезд случится скорее, чем через пятнадцать и даже десять лет. Конечно, это будет уже во многом иной театр. Ведь и «Ла Скала»-89 отличается от «Ла Скала»-74. Но в одном можно не сомневаться: это по-прежнему будет живой театр мирового уровня. Вбирая в себя все лучшее и постоянно обновляя репертуар, миланский театр гарантирует себе вечную молодость. Ни застой, ни одряхление ему явно не грозят, и это — один из тех уроков, который не мешало бы усвоить многим нашим театрам.

Дмитрий МОРОЗОВ.



НА СНИМКЕ: сцена из спектакля «Капулетти и Монтеки». Джульетта — актриса Л. КУБЕРЛИ, Ромео — актриса Д. ЦИГЛЕР.

Фото А. КОНЬКОВА и В. КУЗЬМИНА (ТАСС).

Беллини. Мути словно бы говорит: смотрите, как это прекрасно! — и мы соглашаемся, вслед за maestro восхищаясь музыкальными красотами. Колобов же как бы проживает эту музыку, передавая исполнителю и залу свой эмоциональный заряд. У Мути — памятник прошлого, отсюда и некая отстраненность, даже холодок. У Колобова — трепет и огонь, восприятие беллиниевской музыки, как живой, способной не только восхищать, но и волновать сегодня. Словом, как сие ни парадоксально, русский дирижер показал себя более итальянцем, чем его итальянский коллега. Необходимо также подчеркнуть, что в распоряжении Мути был совершеннейший инструмент — оркестр «Ла Скала», изумительный хор и готовые «звезды». Колобову же пришлось преодолеть «сопротивление материала»; уже непосредственно в процессе работы над спектаклем он, подобно демиургу, сотворил «звезду» мирового класса из молодой певицы Галины Симкиной. С партией Имоджене она смело могла бы шагнуть прямо на сцену «Ла Скала», выдержав любую конкуренцию...

Вернемся, однако, к миланскому спектаклю. Пьер Луиджи Пицци, сочетающий в одном лице режиссера и сценографа, избрал жанр спектакля-концерта. Впрочем, оперы Беллини, которые, как правило, статичны и

удалось избежать элементов вандуки — к примеру, в сценах поединков. Впрочем, это можно воспринимать и как вполне сознательный прием, некое ироническое «остранение»...

Однако режиссура такого типа оправдана лишь при наличии выдающихся исполнителей. И когда на сцене находились Лелла Куберли (Джульетта) и Делорес Циглер (Ромео), чье совершенное владение искусством бельканто и выразительная проникновенность пения покорили зал, возникала необходимая гармония. Но вот на последнем представлении появился другой состав — и спектакль потускнел.

Второй состав в опере Беллини — как бы прообраз того, чем был бы «Ла Скала», если бы ограничил себя лишь уроженцами Италии (я уж не говорю — Милана): провинциальным театром, в котором время от времени выступает несколько «звезд». Сила «Ла Скала» как раз в том и состоит, что это — театр интернациональный, собирающий в своих стенах лучших певцов со всего мира. Ведь