

На спектаклях Ла Скала

ФРАНЦУЗЫ утверждают, что «сравнение не доказательство». Сравнить давно полученные впечатления с новыми и подавно трудно: каждая эпоха диктует другие требования и создает другую впечатляемость. Сравнить хранилище воспоминаний с сокровищницей новых духовных накоплений еще труднее: мерило-то при всех этих обстоятельствах невещественное! В силу сказанного ответить на часто задаваемые мне вопросы, были ли в спектаклях Ла Скала такие певцы, каких мы слушали в начале нашего века, как будто вообще не следует. Но, как это ни парадоксально, мы привыкли мыслить сравнениями, и мне от них отказаться трудно.

В двух словах сравнения сподятся к двум позициям: таких певцов, каких производили в Россию бывшие антрепренеры Угетти, Церетелли, Каstellано, Резников и даже братья Гонзаго, мы в спектаклях Ла Скала не обнаружили. Я говорю о сопрано Мельба, Бонинсенца, Бурццо, о тенорах Ансельми, Дзенателло, Константино, о меццо-сопрано Марии Гай, Монти-

Бруннер, о баритонах Баттистини, Титто Руффо, Строччари, о басах Аримонди, Наварини, Лучченти (а это даже не половина тех имен, которые хотелось бы назвать!). Таких артистов ни по основному богатству природных голосов, ни по комплексу артистических дарований почти не было. Если верить зарубежной печати, в Западной Европе и особенно в Америке такие «сверхвыдающиеся» артисты еще выступают. Это сопрано Каллас и Тебальди, это тенора ди Стефано, Гедда и Понсе, это баритоны Гобби и Гранфорте, это бас Христоф и т. д. и т. п. Но эти «сверхзнаменитости», как и ранее перечисленные, из которых воспиталось мое поколение певцов и критиков, никогда не составляли костяка труппы Ла Скала; их бешеных окладов никакая постоянная (сезонная) труппа не могла бы выдержать. Конечно, все они стремились попасть в Ла Скала, какое-то время там работали, но скоро улетали за океан в погоне за длинным долларом. Известное подтверждение этого положения представляют недавно опубликованная книга «Воспоминания» Бенямино Джильи и косвенно те статьи, которые напечатаны в «буклете», выпущенном в Москве к спектаклям.

Вторая «позиция» для сравнения — это ансамбль. Здесь положение полярное: таких прекрасных ансамблей мы в начале века не слышали. Не только в сборных

труппах, но и в самой по тем временам солильной одесской антрепризе, длившейся пять-шесть месяцев. Ни такого оркестра, ни такого хора, ни таких компримариев, ни, повторю, такого ансамбля мы раньше не знали.

Итак, поражающих воображение в том или ином отношении артистов мы не обнаружили. Но мы нашли все же чрезвычайно интересных, очень голосистых и разносторонне талантливых людей. Кое-кого в прошлом (Симеонато, Бергонци), кое-кого в настоящем (Скотто, Нильссон), а кое-кого, вероятно, в скором будущем (Френи, Баддиолли, Туччи), можно будет отнести к «сверхзнаменитым». Но тут же я должен сказать, что мужской состав кое в чем с лихвой перекрывает наш старый знакомый болгарин Николай Гяуров. Его могучий голос и общая большая одаренность значительно выделялись в этом составе, в общем все же достаточно богатом переклассными артистами.

Я к ним тщательно присмотрелся и прислушался. Великолепные в общем голоса, безупречное владение ими, чистая интонация, идеальное знание своих партий и своего места в каждой данной сцене, независимо от наличия большого или меньшего сценического дарования, чувство локтя, т. е. ответственность за себя и за свой участок — таковы их достоинства. Прислушав все оперные названия (кое-какие дважды) и три концерта, я с придирчивостью Бекмессера насчитал с трудом какой-то неполный десяток подозрительных нот и два-три буквально се-

кундных расхождения между партнерами. На вопросы, обращенные к некоторым артистам оркестра, каким образом достигается в этом театре такой ансамбль, мне в ответ (не сговариваясь) приводили один и тот же довод: баритон Гуэльфи (сейчас знаменитость) взял на репетиции первого акта две неверные ноты, и его к репетиции второго акта уже не допустили.

Этот ответ характерен для работников театра, в котором царит дисциплина личной и коллективной ответственности, гарантом которой является договорная система. Каждый артист, независимо от цеха, к которому он принадлежит, знает, что никакой дирижер или режиссер ему никакой поправки не окажет. На первую же спевку он является во всеоружии не только голоса и природной одаренности, но и результатов собственного труда. Итальянцы в пении прежде всего переклассные профессионалы. И поэтому белой вороной среди них выглядела неудачная исполнительница партии Мюзетты в «Богеме» Эдда Винченци.

В свое время я отмечал не очень благоприятное влияние (в начале нашего века) веризма на искусство бель-канто. Раздражали частые выкрики, вылезание из потного стана, скандирование отдельных слогов и общее огрубление исполнения. С радостью отмечаю, что это влияние пошло на убыль, как-то инвельрировалось. Современные артисты прибегают к такой инвельрировке чрезвычайно редко: по видимому, снова царит уважение к авторскому замыслу класиков, тщательно сохраняются традиции прекрасного пения прежде всего.

И еще одна новость, пусть небольшая,

привлекла мое внимание. В прошлом итальянцы, включая даже таких благородных художников, как Ансельми и Баттистини, не всегда соблюдали авторские паузы между фразами, даже паузы с ферматой. Щеголяя своим дыханием, певцы делали грандиозные ферматы, и когда казалось, что дыхание до конца исчерпано, они спокойно переходили к следующей фразе, создавая в вокале то, что в поэзии называется «анжамбеман». Это было не всегда логично, но всегда вызвало восхищение искусством как таковым. Сейчас я ни одного такого случая не отметил, и это, конечно, тоже результат уважения к авторскому тексту.

Косвенное доказательство уважения к своей профессии являли и репетиции. Экспансивные итальянцы на репетиции священнодействуют, и ни дирижеру, ни режиссеру не приходится призывать их к соблюдению тишины. А ведь такое благоговение перед своей задачей и есть высший показатель уважения к своему труду, к своему коллективу и к самому себе.

Непривычно монолитны оркестр и хор: все дышат одним дыханием. Если в хороших оркестрах своих и иностранных мы к такому положению привыкли, то хоров таких мы в дореволюционных итальянских оперных спектаклях никогда не слышали. Я помню хорошо одну репетицию «Тоски» в дореформенном зале консерватории, когда Баттистини должен был четыре раза повторить «Те деум этернум», потому что хор плохо знал текст. Кто был во Дворце съездов на «Турандот», тот никогда не забудет впечатление от феноменальной

(именно феноменальной!) слитности звучания 108 голосов. Не только не было ни одного пульсарного звука — впечатление было такое, будто на каждый голос есть в хоре только один человек. Артистов хора подбирали, по-видимому, по схожести тембров и так же расставляли. Только сознание, что никогда один артист хора не может обладать таким громовым голосом, да бинокль мешали отдаться во власть этой иллюзии. И — будем откровенны — такой коллективной филаровки звука тоже за всю жизнь мне, например, и вообще услышать не довелось. Правда, в хоре 108 человек, из которых добрых три четверти могли бы быть солистами хотя бы второго плана. Верно и то, что для итальянца пение — его вторая натура: он сам поет с детства, вокруг него поют без конца, и он вырастает в атмосфере прекрасного пения. Как ребенок впитывает в себя особенности фонетики родного языка, так итальянец привыкает к правильной эмиссии звука — и прежде всего к чистой пению. Может быть, не надо поэтому удивляться такому идеальному звучанию хоров, но не восхищаться этим невозможно.

Дирижеры? Да, Герберт фон Караян, безусловно, явление незаурядное, но и менее знаменитые во всем мире Джанандреа Гавадзени и Нино Соццони великолепно проводили свои спектакли. Нигде ни фальшивых нот, ни киксов, ни грохота, ни расхождения со сценой или шатания частей оркестра. Дирижер командует, но не царствует: он знает, что работает на спектакль, а не на показ самого себя. Ансамбль — вот что важно: все компоненты спектакля равноправны, никто не должен

доминировать и нарушать его.

Несколько слов о режиссуре. Она отлична в общем уже по одному тому, что нигде себя не выйячивает. Кроме некоторых мест в «Богеме», о чем ниже, вы ни в чем не увидите режиссера, все идет так, как будто в музыкальном театре режиссера вообще нет. Все спаяно, слито, соединено, как будто иначе и быть не может. На деле же все продумано и все сделано по определенной режиссерской партитуре, потому что это ни в какой мере не старомодный концерт в лидах. Но все подчинено примату музыки. В первом акте «Турандот», например, весь хор сосредоточен на левой стороне сцены и идеально поет. Действуют же статисты, миманс. Поэтому хор, естественно, поет полнуюзвучно и согласованно с каждым коллективным жестом своим и коллективной реакцией на происходящее — реакцией, в хоре очень мало индивидуализированной. Редкие отступления от общего правила, вызываемые какими-нибудь непреодолимыми ситуациями (больше всего их опять-таки в «Богеме»), не меняют основного положения.

Работа режиссера с солистами порой явно недостаточна. Это сказалось больше всего в «Севильском цирюльнике», — вернее, на некоторых исполнителях партий Фигаро и Альмавивы: они явно формально осуществляли переходы. Но, наблюдая за чрезвычайно талантливым Гяуровым в партии Дона Базиллио и особенно за блистательным исполнением партии доктора Бартоло басом Карло Бадноли, невозможно было установить, что от талантливого режиссера и что от самого исполнителя, — так замечательно режиссура растворилась в артисте и артист в режиссуре.

Опять-таки обладатель прекрасного тенора Преведи («Турандот») всеми своими средствами демонстрировал свою принадлежность к древнейшему типу «концерта в костюмах».

Как я уже упоминал, режиссура не выйячивает себя, хотя, за небольшими исключениями, ее работа замечательно организуется и влияет на ансамбль. У меня, свидетеля новаций русских режиссеров Санина, Ланского, Станиславского, Немировича-Данченко и других — работа режиссеров Маргариты Вальман и Франко Дзеффирелли ни восторга, ни серьезных возражений не вызывала. Одно то, что они ни при каких условиях никому не мешают прежде всего уважать исполняемую музыку, вызывает большую благодарность. Не рискуя окончательно высказаться по поводу Франко Энрикеса, постановщика «Севильского цирюльника». Спектакль этот в общем традиционен, а в одном отношении и очень приятен: финал второго действия подсказывает постановщикам «принцип» балагана. Не лишена балагана и постановка Энрикеса, но этот балаган, так сказать, очень благороден и нигде не выходит за границы хорошего вкуса.

А вот постановка «Богемы» (режиссер и художник Франко Дзеффирелли) у меня вызывает возражения. Мне кажется, что безоговорочно восторженные отзывы по

(Окончание на 4-й стр.)

ЗА СОВЕТСКОЕ
ИСКУССТВО