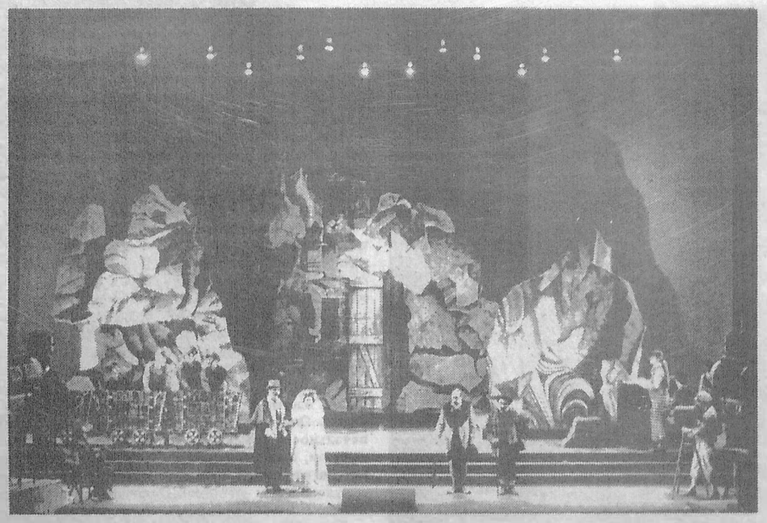
(прил. к газ. Мариинский театр). — 1994. — №6. — С. 4-5

Фестивали

Ирина СОРОКИНА

Венеция приходит в Верону



Прекрасная Венеция, царица Адриатики, ныне пустеет. Многие из тех, кто имеет дом в Венеции, предпочитают жить неподалеку, но на "твердой земле" (*terra ferma*). Их осталось не так уж много — истинных венецианцев, родившихся и живущих в окружении воды, мостов и гондол. Венеция давно стала городом туристов, а некогда это был город, от которого зависели судьбы мира, центр, где скрещивались пути на Восток и Запад, могущественная *Serenissima* (Светлейшая). Но не только: это был город Габриэли, Монтеверди и Вивальди, свидетель первых триумфов Россини, важнейший музыкальный центр Европы, влияние которого простиралось на соседние страны.

"Театр и музыка Венецианской республики" — так назывался Первый весенний фестиваль, задуманный и осуществленный театром Арена ди Верона очень широко, охвативший театральные и концертные залы, музеи и церкви. Апрель в Вероне стал праздником, посвященным музыкальной культуре земли Венето, частью которой является город Ромео и Джульетты.

Арена ди Верона, летом предлагающая многотысячной аудитории четыре-пять самых популярных названий репертуара (так, в наступающем летнем сезоне на афише значатся "Отелло" и "Набукко" Верди, "Норма" Беллини, "Богема" Пуччини и, конечно же, "Аида"), весной отважилась представить публике афишу, состоящую из названий произведений малоизвестных, либо совсем неизвестных публике: "Тамерлан" Вивальди, "Аксур, царь Ормуза" Сальери и идущие в один вечер два фарса — "Тереза и Клаудио" Фаринелли и "Счастливый обман" России. Две из перечисленных опер на современной сцене ставятся впервые.

Оперная программа фестиваля проходила в театре Филармонико, что в двух шагах от знаменитой Арены. Этот торжественный сверкающий театр полон воспоминаний: о Моцарте, который давал здесь концерт во время своего путешествия в Италию, о Вивальди, которому была заказана опера для открытия театра и который впоследствии не раз дирижировал здесь свои произведения. Еще несколько воспоминаний связано с именами на афише: Сальери родился неподалеку от Вероны, в местечке Леньяго; знаменитый моцартовский либреттист (он же автор либретто "Аксура") Лоренцо да Понте также был уроженцем земли Венето (провинция Тревизо)...

Первый весенний фестиваль в Вероне, по существу, представил публике восемнадцатый век в музыке Венеции, Италии, Европы. Опера Вивальди переносит нас во времена *Teatro alla moda*, осмеянного в ядовитом трактате Бенедетто Марчелло, с оперой Сальери мы совершаем путешествие из революционной Франции в императорскую Вену, две маленькие оперы Фаринелли и Россини воскрешают неповторимую атмосферу вечера в крошечном венецианском театре в начале XIX века.

Итак, начнем с "Модного театра" первой половины века Просвещения, театра, где гонорары певцов несравнимы с гонорарами композитора, который и человеком-то признается неохотно, и на улице должен следовать в почтительном отдалении от певца, конечно же, кастрата. Знаменитые сопранисты и контральтисты и поныне пожинают все лавры, тогда как тенорам и басам достаются роли отцов или вестников.

Все, действительно все это мы находим в "Тамерлане" Вивальди. Более того, "Тамерлан" — не просто опера, а "*pasticcio*" ("паштет"). Этот оперный жанр недаром получил "гастрономическое" прозвище: композитор, занятый изготовлением "*pasticcio*", то есть приспосабливая музыку собственную и своих собратьев к предложенному либретто, напоминает опытного шеф-повара, с помощью различных ингредиентов создающего шедевр кулинарного искусства. Впрочем, *il Prete Rosso* ("Рыжий поп" — прозвище Вивальди) предпочитал именовать это музыкальное изделие "оперой, частью родившейся из других голов". В данном случае эти "головы" — композиторы Гассе, Джакомелли и Броски, первый из которых представляет собой крупнейшее явление итальянского XVIII века.

Сюжет "Тамерлана" (впрочем, как и сюжет "Аксура") переносит нас на Восток. То, что авторы либретто с легкостью оперируют подобными сюжетами, лишний раз подтверждает, что для "Светлейшей" восточная среда не была чужой и незнакомой. Естественно, что трактовки сюжетов не имеют ничего общего с историей. В опере Вивальди легендарный завоеватель XIII столетия оказывается (как того и требует опера-*seria*) вовлечен в сложнейшую и запутаннейшую любовную интригу.

Непобедимый властитель Тамерлан держит в плену побежденного турецкого императора Баязета. Влюбленный в его дочь Астерию, он думает склонить ее к браку путем обещания даровать свободу отцу. Однако греческий принц Андроник также влюблен в Астерию, а у Тамерлана уже была прежде невеста, принцесса Ирене, которая вовсе не намерена уступить кому-либо своего жениха. После угроз самоубийства (Баязет), попытки отравить Тамерлана (Астерия), переодевания (Ирене) — характерный набор ситуаций оперы-*seria* — следует счастливая развязка: браки Тамерлана с Ирене и Андроника с Астерией.

"Тамерлан" демонстрирует эстетику "*Teatro alla moda*", предлагая оперу в виде парада разнохарактерных арий. Десятки красивых соло — и только один квартет, один маленький хор. Иными словами, нам предлагается костюмированный концерт длительностью три с половиной часа. Бороться с этой изначально обусловленной статикой, по моему мнению, не имеет большого смысла. Режиссер Элизабетта Коурир ограничилась деликатной "разводкой" персонажей и призвала в свидетели мимов, одетых в светло-желтые бальные камзолы, белые чулки, модные башмаки, с треуголками на головах и в типичных венецианских полумасках. Эта элегантная свита образует живописные группы, окружая персонажей, наблюдая за их отношениями и развитием сюжета. Эта свита может быть также современной Вивальди публикой, пришедшей в театр, дабы насладиться красотами *bel canto*.

"Тамерлан" — костюмированный концерт в полном, но вовсе не отрицательном смысле слова. Зритель-слушатель имеет два сильнейших повода для наслаждения: пышные, красочные, задуманные и выполненные с огромной долей фантазии костюмы и аксессуары художницы Сантуццы Кали и искусство "прекрасного пения". Весь состав исполнителей "Тамерлана" удивительно симпатичен, все обладают опытом интерпретации музыки эпохи барокко, и все высоко музыкальны.

В партии Тамерлана (написанной для контральто) выступила Катерина Кальви, опытная певица с голосом поистине бархатным, с точным представлением о музыкальном стиле. Она не только блеснула красотой голоса и отточенной фразировкой, но выразительно спела речитативы, что не так просто, учитывая некоторое однообразие речитатива-*secco* в опере-*seria*. Крупная фигура певицы, которая могла бы смутить в партии популярного репертуара, в партии Тамерлана смотрелась вполне уместно (часть этого успеха принадлежит Сантуцце Кали), но, возможно, неторопливая и благодушная Кальви создала образ хотя и величественный, но далекий от жестокого варвара-завоевателя.

Вокальным мастерством поразил контратенор Томас Марк Фаллон в партии Андроника. Красота звука, эластичность тона и легкость исполнения виртуозных пассажей заставили вспомнить восторженные отзывы современников Вивальди об искусстве тех, кого мы больше никогда не услышим — кастратов: "Это звуки и горла соловьев..."

Искренние и заслуженные аплодисменты звучали в адрес Анны Бонитатибус (Астерия) и Армандо Ариостини (Баязет), но аплодисменты поистине громовые снискала китайская певица Чу Тай Ли в партии Ирене. Не обладая выдающимся голосом, она с такой отвагой преодолевала кажущиеся непреодолимыми трудности сверхвиртуозной арии "*Spasa son disprezzata*", что оказалась фактической героиней вечера.

Дирижер Рене Клеменсис, специализацией которого являются оперы эпохи Ренессанса и барокко, с искренним художническим волнением поднялся на подиум Филармонико. Еще до премьеры в интервью прессе он говорил об удовлетворении, испытанном от работы с коллективом исполнителей. Маэстро скромно не упомянул о своих заслугах; я же уверена, что стилистической корректностью весь состав "Тамерлана" во многом обязан ему. Клеменсис также заменил обыкновенные трубы и валторны старинными инструментами, что доставило слушателям немало удовольствия, ибо приблизило звучание партитуры к тому, каким оно было во времена Вивальди.

К сожалению, получить полное представление о "*pasticcio*" Вивальди на сцене Филармонико оказалось делом нелегким, так как открытие фестиваля омрачила забастовка осветителей. "Тамерлан" был, таким образом, представлен без задуманных световых эффектов, что неизбежно способствовало ощущению монотонности. По счастью, на следующий день свет торжествовал победу и "Аксур, царь Ормуза" предстал на подмостках Филармонико в разноцветьи ярких красок.

...В 1787 году в Париже Сальери представил оперу "Тарар" на либретто Бомарше. Опера имела столь значительный успех, что благополучно миновала опасные рифы Великой Французской Революции. Кстати, и ее основные коллизии — зависть властителя-тирана к собственному удачливому военачальнику простого происхождения, волеизъявление народа, который провозглашает полководца-плебея новым царем, — были необычайно созвучны времени. "Тарар" был сочинен Сальери в духе французской лирической трагедии в пяти действиях.

Популярность "Тарара" вышла за пределы революционной Франции и слух о ней достиг монархической Вены. Сам император Йозеф II был инициатором постановки оперы на венской сцене, но не в подлинном виде (очевидно, опасаясь духа крамолы), а в виде итальянской оперы. Для переделки либретто Сальери пригласил Лоренцо да Понте, сам же объяснил различия между "Тараром" и "Аксуром" (название итальянской версии) так: "Музыка, написанная для французов, в большей степени актеров, чем певцов, слишком бедна пением для итальянцев, более певцов, чем актеров". В результате содружества Сальери с Да Понте на свет появилась, в сущности, новая опера. Сочиняя либретто "Аксура", тот снова продемонстрировал незаурядный талант драматурга (кстати, одновременно он работал над либретто моцартовского "Дон Жуана"), но, как и в случае со "Свадьбой Фигаро", смягчил все острые углы. В виде "Аксура" опера "Тарар" стала любимейшим музыкальным произведением австрийского двора и значилась в репертуаре европейских театров вплоть до 1863 года. В нашем столетии началась новая глава жизни "Аксура": в 1987 году опера прозвучала в концертном исполнении под управлением Джанандреа Гавадзени, и именно в Венс.

"По мотивам Бомарше" Да Понте возвел литературное здание столь оригинальное, что постановщик неизбежно следует по извилистому пути бурной фантазии авантюриста из Венето, сделавшего карьеру в Вене и окончившего земную жизнь в Нью-Йорке. Действие разворачивается на условном Востоке, сюжет развивается стремительно и изобилует похищениями, обманами, переодеваниями, предсказаниями будущего и угрозами самоубийства. Либретто "Аксура" напоминает химическую лабораторию, где ее хозяин, одержимый жаждой новых знаний, неустанно экспериментирует. Жанр оперы определен как "трагикомический" (вспомним еще раз о "Дон Жуане": *dramma giocoso*). Перечисленные нами элементы сюжета принадлежат миру старой оперы-*seria*. Ее же языком изъясняется главный положительный герой — полководец Атар. Патетический тон уравновешивается наличием комических персонажей — евнуха Бискромы, смотрителя сераля, и служанки Фьямметты. В четвертом действии Бискрома и Фьямметта выступают в качестве персонажей *commedia dell'arte* под именами Бриглы и Смеральдины. Не будем забывать, что венецианская комедия масок разыгрывается в гареме, да еще на венецианском диалекте: существует ли иное либретто, в котором смешение театральных стилей было бы осуществлено с подобной дерзостью, оригинальностью и блеском?

Несомненно, что разработанный очень подробно сюжет и обилие внешнего движения дали широкий простор фантазии художников. Идея сценографов Эмануэле Луццати и Луки Антонуччи была очень проста и оказалась очень удачной. Пышные красочные драпировки, закрепленные на большой высоте, на легкой металлической конструкции, позволили в одно мгновение менять место действия и детали интерьера. Игра с цветом и пространством поддерживала интерес публики на протяжении всего длинного спектакля, доставляла искреннее наслаждение глазу.

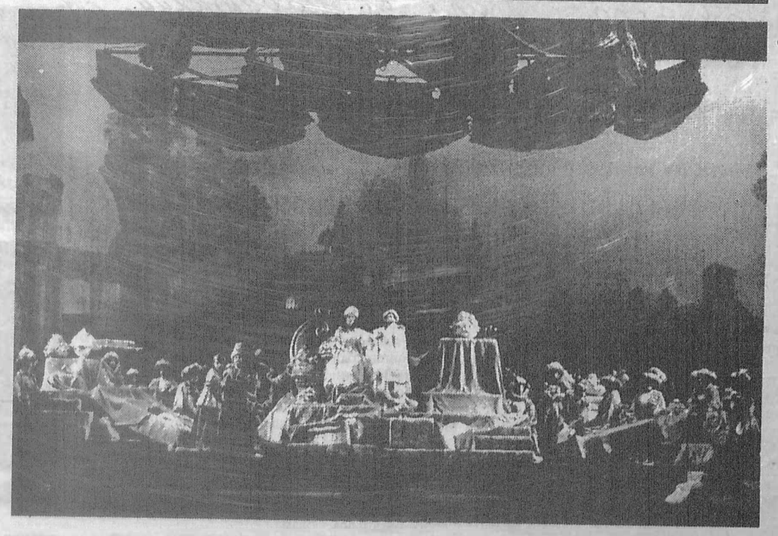
Подобное впечатление увлечения необычной игрой и воодушевления оставили все исполнители оперы. Великолепный Симоне Алаймо в главной роли вполне оправдал то, что в заглавие оперы вынесено имя "Аксур", а не "Атар" или "Аспазия". Алаймо создал персонаж ослепительно яркий — воинственный, коварный, но по-мужски привлекательный, то, что в Италии называют "*bell'uomo*". Он ощущал себя не только певцом, но и подлинным хозяином сцены, носил костюм с покоряющей естественностью и элегантностью, а его голос — звучный, ясный, легкий для баса — был полностью лишен монотонности, которой нередко грешат обладатели этого тембра. Симоне Алаймо, казалось, испытывал физическое удовольствие от вокала, и это его ощущение передалось благодарной публике.

Гармоничную пару составили два других протагониста — Джузеппе Морино в партии Атара и Алессандра Руффини в партии Аспазии. Морино покорил искусством вокала — его гибкий, красивый, страстный тенор звучал ровно, без намека на форсирование; Руффини захватила искренностью, музыкальной тонкостью и стилистической точностью (характер Аспазии восходит к "слезной комедии").

Забавный и освежающий контраст Алаймо, Морини и Руффини составили Романо Эмили (Бискрома) и Марчелла Полидори (Фьямметта). Маленькая *commedia dell'arte*, разыгранная в гареме восточного тирана Аксура, превратилась в праздник театра.

Само собой напрашивается предположение, что оперу "Аксур, царь Ормуза" организаторы фестиваля мыслили как его основное событие (кстати, режиссура принадлежит Сузи Аттендоли, но идея исходит от Джанфранко Де Бозио, управляющего театра Арена ди Верона). Этот спектакль был обставлен с наибольшей пышностью, и, казалось, на его постановку были брошены все силы театра, включая кордебалет. В спектакле также принял участие театр теней "*Teatro Gioco Vita*".

Нет сомнения, что, поставив "Аксура", Арена ди Верона подарила зрителям праздник, ибо нельзя было не наслаждаться сценическими чудесами — зрелищами желто-зеленого идиллического сада, где происходит свидание влюбленных, заманчиво поблескивающей морской дали, в которой исчезает корабль с похищенной Аспазией, роскошествами обстановки царских покоев, где правит бал капризный тиран Аксур. Кик и в "Тамерлане", в числе победителей оказалась художница по костюмам Сантуцца Кали. И как всегда великолепен был хор Арены (хормейстер Армандо Тассо). Но оригинальный драматургический замысел Да Понте расставил режиссеру коварную ловушку. Тщательно инсценировать либретто, как это сделала Сузи Аттендоли, оказалось недостаточным. Спектаклю не хватило ясной, организующей режиссерской мысли, способной сплотить в единое целое противоречивые элементы либретто. Он рассыпался на ряд радостных "живых картин", доставивших удовольствие глазу, но не интеллекту. С этим ощущением странно совпало впечатление от трактовки оперы Сальери дирижером Иштваном Денешем: под его управлением оркестр



Две одноактные оперы Фаринелли и Россини завершили оперную программу фестиваля. Думается, первому автору необходима рекомендация: Джузеппе Франческо Финко родился в 1769 году, псевдоним Фаринелли принял в честь знаменитого кастрата Карло Броски, прозванного Фаринелли, — тот помог ему поступить в Неаполитанскую консерваторию. В начале XIX столетия композитор Фаринелли пользовался некоторой популярностью (его оперы ставились в миланском театре Ла Скала и туринском Реджо), в основном за маленькие, одноактные оперы, так называемые фарсы.

Жанр этот процветал в Венеции в первых десятилетиях прошлого века. В числе венецианских театров (а в то время их было несколько десятков) был один очень маленький, Сан-Моисе, который предоставлял свои скромные подмостки столь же маленьким операм, часто начинающих авторов. С Сан-Моисе начались первые успехи России (так, в 1810-1813 годах здесь были поставлены пять его фарсов, в их числе значащийся на афише фестиваля "Счастливый обман"). Фарс — короткая опера с небольшим числом персонажей, часто комическая, но не менее часто полусерьезная и сентиментальная. "Тереза и Клаудио" Фаринелли и "Счастливый обман" России разделяют одиннадцать лет (оперы были сочинены соответственно в 1801 и 1812 годах), но обе они принадлежат к группе фарсов скорее сентиментальных, чем комических, что делает очень естественным объединение их на афише.

"Тереза и Клаудио" и "Счастливый обман" — две трогательные истории расставания и обретения. В первом фарсе все безобидно: молодая вдова Тереза уверена, что ее муж Клаудио погиб на дуэли, защищая ее честь, и стойко выдерживает атаки на ее руку и англичанином милордом Вилком. Когда же Тереза и Клаудио наконец встречаются, отчаявшийся милорд грозит разлучить их, потрясая пистолетом. В конце концов, как и положено в фарсе, любовь и верность торжествуют победу. В "Счастливом обмане" (на либретто того же Джузеппе Фоппы, автора "Терезы и Клаудио") любовь подвергается более суровым испытаниям. Изабелла, молодая супруга герцога Бертрандо, окклеветанная коварным Ормондо, чудом спаслась от смерти с помощью Тарботто. Несколько лет живет она в горах у Тарботто, который надзирает за рудниками, принадлежащими герцогу. В один прекрасный день герцог появляется в доме Тарботто и остается пораженным сходством его "племянницы" с супругой, которую он считает умершей. Ормондо пытается похитить Изабеллу, но все кончается счастливо: супруги воссоединяются, а коварный интриган получает по заслугам.

Две легкие, изящные пьесы Фоппы, две прозрачные партитуры Фаринелли и России, два забавных, прелестных представления, придуманных режиссером Тонино Конте в поистине блистательном содружестве все с теми же Эмануэле Луццати и Сантуццей Кали.

В виде живописного хаоса предстал на сцене дом милорда Вилка. Красочный задник — лучшее свидетельство оригинальной фантазии сценографа — был соткан из мотивов классического искусства (намек на солидное материальное положение и меценатские склонности милорда). Яркость красок, причудливость костюмов и париков персонажей, окружающих лирическую пару, но без насмешливого гротеска. Мир чуть фантастический, но прочно связанный с лучшими, хрестоматийными образцами классического изобразительного искусства и оттого безупречный с точки зрения вкуса и изящества.

Очаровательный контраст "классичности" постановки "Терезы и Клаудио" составил экстравагантный замысел представить "Счастливый обман" в виде черно-белого фильма времен Великого Немого, времен Чарли Чаплина. На фоне грациозной увертюры Тонино Конте сочинил увлекательную и развлекательную пантомиму: на глазах публики прибывали декорации, устанавливалась осветительная аппаратура, ставилось кресло для капризного режиссера, сновала взад-вперед симпатичная девушка-помреж в клетчатых брючках и кепи. А дальше, эпизод за эпизодом, "снимался фильм" по сценарию Джузеппе Фоппы. Обилие придуманных Конте смешных деталей, насыщенные движением мизансцены, интереснейшие костюмы с забавным смешением элементов веков девятнадцатого и двадцатого, — словом, публике скучать не пришлось! Правда, о гармонии соотношения спектакля с музыкой России можно было спорить. И все же успех "Счастливого обмана" был заслуженным. Во многом благодаря певцам-актерам.

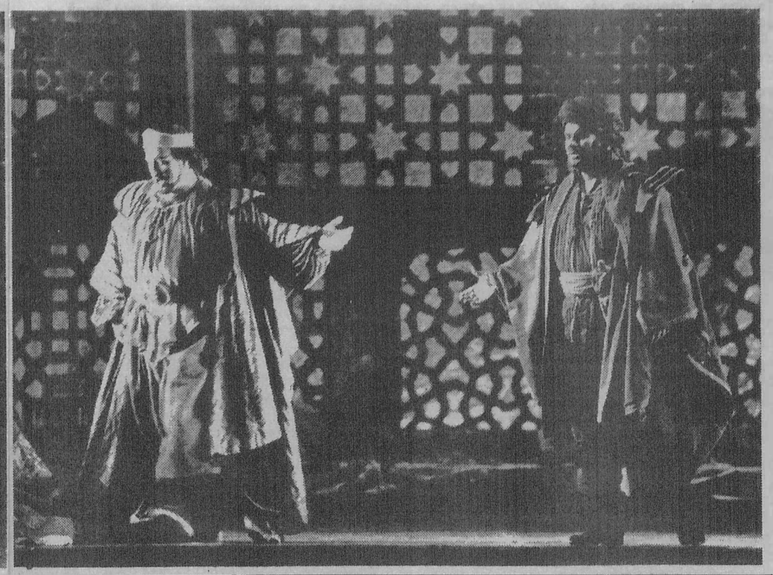
Не правда ли, идея поставить два фарса с одним и тем же составом исполнителей и доверить каждому выступить на протяжении одного вечера в двух (часто — разных) ролях интересна. Хотя и парадоксальна? В России этот замысел увенчался успехом. Заслуженные симпатии публики снискала сопрано Лучетта Бицци, обаятельная, одухотворенная певица, поющая легким, действительно серебристым звуком — изящная строгая Тереза и женственная, чувствительная, не лишенная чувства юмора Изабелла. С Лучетой Бицци успех разделил комический бас Бруно Пратико, поразивший виртуозностью в колоратурных пассажах и способностью к перевоплощению — симпатичный отвергнутый милорд Вилк и сообщник коварного клеветника Батоне. Секреты *bel canto* — ровного, красивого, благородного пения — не были секретами для Маурицио Коменчини, тенора-протагониста обеих опер, Клаудио и Бертрандо. И подлинным Протеем явился Романо Франческетто — суетливый, корыстный и безобидный приживал милорда в "Терезе и Клаудио", честный и великодушный Тарботто в "Счастливом обмане".

Абсолютное первенство певцов-лицедеев отодвинуло на второй план молодого дирижера Стефано Ранцани. Фарсы безоговорочно принадлежали всему составу исполнителей, а также художникам. Что ж, хочется думать, что у Стефано Ранцани еще будет время проявить себя более ярко.

Первый весенний фестиваль в Вероне преподал несколько поучительных уроков. Обошелся без оперных звезд, но в каждой опере представил состав исполнителей способных и музыкальных, кажущихся созданными специально для данной роли. Воскресил целые пласты музыкальной культуры родной земли Венето, но представил их в контексте всей европейской культуры.

В то время, как итальянские газеты полны статей о кризисе, который переживают оперные театры, маленькая Верона осуществила новый и обширный оперный проект. В городе уже можно увидеть афиши Второго весеннего фестиваля.

Верона



На снимках: сцены из спектаклей "Счастливый обман" и "Тамерлан" (вверху), "Аксур" и "Тереза и Клаудио" (внизу).