

дирижировал один из первых дирижеров мира — американец Лорин Маазель; в опере Беллини главенствовали американцы Лелла Куберли и Делорес Питлер; в опере Мопарта — англичанки Эни Марри и Памела Кубери; в опере Пуччини главную партию пела болгарка Гена Димитрова и англичанка Гвинет Джонс; русские певцы Любовь Назаровская и Наталия Троицкая исполняли сопрановые партии в ваятальских произведениях — «Реквием» Верди и опере Чилеа.

Ни одна из постановок «Ла Скала» не была уникальной, характерной только для данного театра. «Капулетти в Монтеки» Беллини (режиссер и сценарист Пьер Луиджи Пичча) перенесла со сцены лондонского «Ковент Гардена». Так поступают все женщины Мопарта в постановке интенданта Кельнского оперы Микхаэля Хампе позамышлявали у Зальцбургского фестиваля. Постановку «Адриенна Лекувер» Чилеа осуществила совместно с «Театро Комунале» города Болонья. А «Турандот», детище Франко Дзеффирелли, 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 мансимум 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», слышал музыку трагическим стоицизмом и достоинством безысходности. Джульетта — Лелла Куберли, а Ромео — Делорес Питлер с самого начала понимала свою обреченность: втому ищущему красоты союзу двух душ не было места в мире, стремящемся к власти и плотскому наслаждению, находящем удовольствие в распри и сражениях. Режиссерская тонкость в легке характера-символа, характера-метафоры, соотнесла в работе Пиччи с «щитным глазом» сценариста и культуролога. Объемные мужские костюмы с паргомощенным складом на плотных тканях контрастировали с «шиллеровским воротником» и легкими плащом Ромео. Белое платье Джульетты было не просто красивым, оно соединялось с внутренним обликом героини без зазора — так, затая дыхание, всматривались мы в изысканные наряды Равенской. Наташи Парри в спектакле Питера Брука «Вышевы сад», ощущая драгоценную хрупкость существа, умеющего так носить такие наряды. Верона представляла нарядные в виде расчлененных останков — это были, совмещенные куски Алены ди Верона. Кастельвенкино в башни, которые в реальной Вероне стоят далеко друг от друга. Они были, к тому же, лишены жизни, словно

ве можно было сказать хоть слово об «современности»?

По художественной силе миланский спектакль «Капулетти в Монтеки» являлся рядом с признанным шедевром оперного искусства последнего времени, который показал нам штутгартская Штаатсопера — «Солдатами» Бернда Алонса Циммермана в постановке крупнейшего оперного режиссера современности, художественного руководителя восточноберлинской «Компаше Опер» Гарри Купфера. Суперавангардистская музыка 60-х годов и спектакль Купфера тоже повествовали о конце света, но это был мир, еще только катящийся к катастрофе. Земная юдоль осмысливалась как мир-линия, мир-нужник, мир-казарма со своей «костюмной парадностью», со своими жесткими законами. Но, затаятая в грязь женскую душу, этот мир разламывался на части, и всемирная пустота окружала своих героев не бархатом, а осколками страшных горячечных 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 мопартовской оперы «Так поступают все женщины» замысел постановщиков, кажется, был полностью раскрыт лишь в премьерном спектакле. Риккардо Мутти не хочет понимать эту «веселую драму» как ассамблею переключения голосов. Пожалуй, говоря о солистах, здесь уместнее говорить не о шести струнах инструмента, а о «шестерых персонажах в поисках автора». Простенькая история (двое женихов, проверка верности своих невест, переосаждение и, поменявшись местами, любующаясь взаимности от красоты) обнаруживала свой скрытый драматизм. Сопрано Фьордальици (Данзила Десса) оказывалось ближе тенору Феррандо (Иозеф Кувиллак), чем баритону формального жениха Гульельмо (Алессандро Корбелли). Трагическая глубина героини Десса проступала особенно выпукло, когда роль ее сестры Дорабеллы исполняла виртуозная вокалистка и тонкая актриса Эни Марри, подчеркивавшая в этом образе ртутную живость, неспособность «к грусти томной».

«Адриенна Лекувер» предназначалась для той части публики, к которой лично не принадлежу: декоративные красоты выходили здесь на первый план и в сценическом действии, и в музыке, образы даже не пытались выйти за пределы сюжета. Но любители оперы, как приятного времяпрепровождения, получили свое немалое удовольствие: взбитыми сливками пенялась музыка Чилеа под мягкими руками мастера Гавалдзени, ласкался взор декорации художника Бренца, в которых иногда приятно мелькали Сомов и Бенуа. Любимница москвичей — Мирелла Френи, демонстрируя безупречный вкус, избирала единственно возможный путь в этой музыке, в этом спектакле: не трагической актрисой представляла нам ее Адриенна, а изысканной статуеткой северского фарфора, актрисой-рикетом, невинной драгоценностью. Напротив, «Турандот», Пуччини, со своим устрашающим плотским и объемным Дворца съездом, поразила отнюдь не декоративностью и зрелищной пышностью, как ожидалось многими, а образной силой. Лорин Маазель, незадолго до выступления с «Ла Скала» захвативший «москвичей» своим вдохновенным музицированием во главе Питбургского ор-

жианская сила, может быть, и превосходила глубинной масштабности режиссерские полотна Дзеффирелли, 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 с разными составами исполнителей. В первом сдержан действия составляло противостояние мощного сопрано Гены Димитровой (Турандот), этого голоса-изваяния, голоса-колосьса, со свободно льющимися тенором Николы Мартинуччи (Калаф), голосом-стрелой, голосом-пулей. Во втором составе Гвинет Джонс (Турандот) увлекала, прежде всего, психологическими превращениями, тонко проявленными в пении и пластике.

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

Бслед за сильными художественными впечатлениями на нашего любителя оперы обрушиваются подборки рецензий из итальянской прессы, как правило, лишенные превосходных степеней 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 веренице подборок: толкуства, с удовольствием включающегося в травлю, если подан первый голос, или честного желания разобраться в ситуации, чтобы помочь в ориентировке любителям оперы? Я не стану отвечать на этот вопрос, а постараюсь выяснить, чем тот или иной спектакль Большого театра мог бы представить ценность для зрителей «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 и облакам, который огромным усилием воли совершил 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 волнует в это действо разные пласты зрителей. Единомышленниками, ратующими за живую, современный, испытующий зрителя музыкальный театр, выступают здесь постановщики — режиссер Б. Покровский, художник В. Левенталь, дирижеры А. Лазарев и А. Чистяков.

Итальянская критика, по свидетельству самого А. Лазарева, не поняла «Младца». Может быть, потому, что поиска прямого моста к деревенскому Большому, столь греюшего нас, остаются нашей локальной проблемой, и старый занавес с Аполлоном и калепьднерами, перед ним не трогает искусственных критиков, нависших, стилизаций и похлебе? Может быть, не одно умение спеть выше: «до» ценят в теноре итальянцы? Сложный спектакль нельзя и не надо разжевывать, 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-

ра в репертуаре. Большой словно наставляет на жизнеизжит диктаторских вкусов. И если добивается здесь новых музыкальных красок, искать убедительности, то не явится ли это опасной гальванизацией труппы?

Но ведь, по правде, кроме первых трех спектаклей, взять было нечего (если честно, что «Жизнь за царя» была достойна «явезда в свет»). «Работая из износ», как признался А. Лазарев, труппа Большого «подняла» три постановки (одна из них — возобновление) за календарный год. За что ни возмись в утлом ныне русском репертуаре. Большого, обнаруживешь, нехватает: в «Мазеле» ни режиссура С. Еондартуна, ни музыкальные руководители А. Жюрайтиса не выдерживают строгой критики: в «Золотом петушке», эпатианто 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». Парняже 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, повесело засмеялись. И добавим для справки: из трилогии Мопарта — 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 гастрелей: мы не увидели ни «Набунко» Верди, ни «Орфея» Глюка, поставленного им в союзе с режиссером Де Симоне, которого maestro высоко ценит; мы не увидели сенсационную постановку «Вильгельма Телля» Мутти — Ронкови, которая могла бы стать для нас весьма актуальной: швейцарцы весь спектакль занимаются в нем не чем иным, как парламентскими дебатами: на фоне мультикинзокрапа с проекциями швейцарских пейзажей.

Мы не увидели и современных спектаклей. Когда на пресс-конференции кто-то из журналистов, подразумевая негативный ответ, спросил, ставятся ли в «Ла Скала» оперы современных композиторов, слово взял присутствовавший в зале, специально приехавший на открытие гастрелей в Москве главный редактор парижского журнала «Опера интернациональ» Серджо Сегалини. Он пояснил, 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. Манцони «Доктор Фаустус» (по роману Томаса Манна), которой дирижировал знаковый москвичам по гастролям оркестра Кельнского радио Гари Бертини, постановку осуществил известный своим экспериментам Роберт Уилсон, а костюмы придумал один из лидеров современной моды Джанни Версаче, ослепший героем бежаровского «Мальро» показанного недавно в Ленинграде. Не будем больше рассказывать о репертуаре «Ла Скала» — не менее 6 премьер за сезон! — посвобождем свои нервы. Я не хочу, чтобы у читателей, не побывавших на нынешних гастролях

назову я и то, что человек, обладающий непревзойденным авторитетом в опере, прикрываясь именами Станиславского и Фельдштейна, буквально «объезжает» «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 изюминные образцы. Как тут не вспомнить слова из «Хованщины»: «О святая Русь! Нескоро ржавичку татарскую ты смеешь!»

Нет, я не верю, что гастроль послужит уроком — и до них ведь было ясно, что Большой (чьи возможности поистине безграничны), дабы стать театром европейского уровня, должен резко сменить стиль работы. Коллектива, вероятно, с удовольствием поедет на очередные гастрели и с увеличением 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 палмсам 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.