

10 июня, понедельник, 19:00

Пётр Чайковский «Мазпа»
Дирижёр: Борис Грузин

11 июня, вторник, 19:00

18 июня, вторник,
18:00

«Кармен»
Хореография: Ролан Пети
«Средний дуэт»
Хореография: Алексей Ратманский

скового театра
Дирижёр: Джанандреа Нозеда

22 июня, суббота,
15:00
Сергей Прокофьев «Золушка»
Хореография: Алексей Ратманский

Закрытие фестиваля
Пётр Чайковский «Лебединое озеро»
Хореография: Мариус Петипа, Лев Иванов
Дирижёр: Борис Грузин

14

ПРЕМЬЕРЫ

ВАЛЬТЕР ДЕ МОЛИ: «COSÌ FAN TUTTE» — ПРОЩАНИЕ С XVIII ВЕКОМ

— Для начала прошу вас рассказать немного о себе, своей профессии, своем отношении к музыкальному театру.

— Я не принадлежу к тому типу режиссёров, которые хотят сразу сказать много. Мне не удастся сделать одновременно многое. Если воспринимать спектакль как способ выражения, способ существования, довольно сложно объяснить многие вещи, так как спектакль умирает каждый раз заново... Мне требуется около года, чтобы подготовиться к постановке...

— Для этого спектакля тоже?

— Да, и для этого тоже. Понадобился год, чтобы вообразить себя. Вообразить пространство. Как внутри пространства явятся вещи, которые будут соотносены с теми, кто поёт. Это тоже своего рода физика, а по первому образованию, я физик.

— Почему, по вашему мнению, эта опера Моцарта менее популярна среди его итальянских опер на либретто Да Понте? Или это не так?

— В «Così» все строится на контрасте разума и чувства. Однако чувства своих героев Да Понте не случайно приводит к абсурду. Это опера в некоторой степени искусственная, шахматная партия, разыгранная мужчинами.

— Но музыка-то не искусственная?

— В музыке это тоже есть. Но музыка иронична, поскольку ей это присуще. То есть: сейчас я заставлю тебя плакать, сейчас заставлю тебя смеяться. Тут полная ясность.

— Мне всегда казалось, что отличительной особенностью этой оперы является то, что оркестр более, чем в других популярных моцартовских операх, берет на себя функцию комментатора происходящего, «договаривая» то, что не происходит в словах (например, в «Come scoglio»).

— Да-да, все движения подсказаны. Вообще я чувствую себя лишь толкователем того, что подсказывает музыка. Музыка говорит свое, слова — свое, режиссер же должен делать нечто третье. И это самый сложный момент. Понимая сценическую интригу, мы зачастую склонны ограничиться только ее показом. Но тогда все эти интриги становятся какими-то механическими в своей безусловности. Вот это труднее всего преодолеть. Нужно ставить игру, открывать, и показывать публике, как они сделаны. В этом суть оперы. В драматическом театре многое легче, но и там требуется такой же механизм. В опере мы имеем дело с певцами, но прежде всего это актеры, которые поют.

— Я не в состоянии оценить до такой степени достоинств стиля либретто, но некоторые исследователи полагают, что с литературной точки зрения этот текст Да Понте — лучший из всех трех. В любом случае, Да Понте чувствовал себя менее скованным уже известным ли-

ратурным сюжетом, нежели в первых двух операх, не так ли?

— Тут я могу сказать, что это такой текст, который вполне бы мог быть разыгран и на сцене драматического театра, при отсутствии музыки. Это парадокс. А потом, этот текст обладает такими языковыми механизмами, которые сообщают слову двойной смысл. Все время двойной. Так что никогда не получается какой-либо смысл считать единственным, считать, что именно в нем заключена вся правда. Сразу после сказанного то же слово может обозначать уже что-то другое, вплоть до противоположного по смыслу. Это ужасно. Это превращает период репетиций в какой-то кошмар, в невозможную хирургическую операцию, расчленение психологии. «Парадокс об актере» Дидро был опубликован позднее. Я не знаю, был ли знаком Да Понте с текстом Дидро до издания книги. Но знаю, что «Così» — такой микст трагедии, драмы, комедии. И прежде всего как раз сам текст этой оперы.

— Не самая ли это сложная вещь для постановки из трех опер на текст Да Понте?

— Для меня это определенно самое сложное. В «Дон Жуане» есть определенный центр, есть главная фигура, она как Гамлет, Дон Кихот и Фауст; эти четверо (вместе с Дон Жуаном) — наиболее значимые персонажи нашей эпохи. Тут нужно работать в другой манере. Однако ошибается тот, кто видит в операх Моцарта «абсолютные» оперы, они ничего не демонстрируют. А «Così» — прощание с XVIII веком. Это чувствуется во всем. Это предельная грусть по эпохе.

— Одним из главных вопросов постановки остается фигура Дона Альфонсо. Кто он? Зачем он затеивает эту игру? В чем его выгода; ведь не 100 цехинов?

— Дон Альфонсо — старый философ, так гласит текст либретто. Однако посмотрим, что значит «старый» в XVIII веке, в 1790-е годы. Это человек тридцати-сорока лет всего. Мы переносимся во времена энциклопедистов, когда все определяется их воззрениями. Они не принимают ни существующий общественный порядок, ни существующий образ мысли, ни существующую религию. И конечно, они подготовили ту почву, на

которой возросла Французская революция. Вторых, они сами себя не знали, — философия либертинажа не проясняет миропорядка, господствующего в то время. Это лишь способ мышления, который выбирали философы. Не случайно в начале оперы есть фраза «Клянусь Небом, а я клянусь землей». Могут существовать ангел и демон, которые и бьются об заклад над человеком... Вспоминается маркиз де Сад, «Философия в будуаре». Мы видим, как под всем этим гедонизмом вскрывается философия прямо противоположная (это уже относится к опере): спрятанная, замаскированная, однако то, что носит на себе последствия этого пари, не вполне успокаивает в общественном порядке, ничуть. К чему я это говорю? Так или иначе, Дон Альфонсо ведет и направляет спектакль. Мы можем недопонимать его стремлений, но движемся по его следу. Дон Альфонсо может также думать, что декларация любви, изложенная старым стилем XVIII века, действует, но она на самом деле не действует, потому что ей противопоставлены «Come scoglio», чья религиозная природа непреодолима. После арии Феррандо «Un aiga amogosa» Дон Альфонсо некоторое время находится в растерянности. И здесь с активизацией Деспины появляются те линии спектакля, которые мы назовем развивающимися по определенному сценарию. Если схематизировать, можно сказать, что изысканный аристократический театр сменяется народным.

— А когда, по вашему, происходит перелом от игры, шутки к действительной драме?

— В первом действии каждый персонаж находится перед самим собой, или своим двойником. Здесь присутствует и масонская символика, бесконечные иносказания, употребление глаголов, обозначающих развязывание, связывание и т.п. А далее он, Дон Альфонсо, дает юношам знак к готовности, и роли меняются. Почему вплоть до этого момента переодетые юноши думали ухаживать за любезными дамами, но он сделал эту перестановку? Правильно, конечно, с точки зрения Дона Альфонсо, — поставить вместе подобных друг другу: Дорабеллу и Гульельмо, например, которые обладают более земной концепцией мира. И Фиордиллиджи и Феррандо, которые живут как

бы вне этой жизни, хотя и думают о ней. Дон Альфонсо размещает их друг напротив друга (получается что-то вроде заклинания), — драматический момент, когда каждый видит своего двойника. Не случайно Фиордиллиджи разделена с Феррандо, а не с Гульельмо. «Друг, мы победили» (фраза Гульельмо) — великая ложь для них самих, печальная, потому что он знает, что это не так. А другой не знает, как сказать, что Дорабелла была с ним. Здесь так сложно переплетены всевозможные психологические ходы. Само образование пар, их отражения и перемены местами, потом Деспина и Дон Альфонсо — практика и теория, которые смешиваются, потом сами театральные формы, которые отражаются друг в друге, наконец, мы, публика, которая судит из зрительного зала, и видит, что судит сама себя — это какая-то адская машина. Но все это хорошо для анализа, для постановки же я должен подключить сердце: существуют ведь живые актеры, которые в большей степени понимают нутром и хотят жить чувствами. В процессе постановки неизбежно попадаешь в ситуацию игры, и мыслей об адской машине уже не возникает. Но нас не покидает мысль о серьезности происходящего, где так или иначе выбирается какой-то один путь из двух возможных. Можно также добавить, что, так или иначе, всего, что написано, нельзя понять, не увидев на сцене — некоторые вещи спрятаны, и сцена их проясняет.

— По правде говоря, в вашем спектакле были некоторые вещи, которых я не понял. Например, пролог (на музыку увертюры): почему герои в белых масках, а Дон Альфонсо слепой на один глаз (как Джон Сильвер из известного романа), ведь эти маски больше ни разу не возникают в спектакле.

— Что до Дона Альфонсо, так это мода XVIII века, указание на «старость», потом в своей уверенности, что они выиграют пари, юноши довольно смешны и глупы, а Дон Альфонсо совсем не убежден в их победе.

— ...и финал. В конце спектакля все сбрасывают парики, чтобы показать, что игра закончена, так? При этом забывают о Деспине, которая остается в покинутом всеми доме как Фирс из «Вишневого сада».

— Да, да, это так, потому что через три месяца случится Французская революция.

— То есть Деспина указывает на то, что революция произойдет?

— А как же. «Что за проклятая жизнь быть служанкой». Все же большая разница сказать так в начале, в середине XVIII века, или в самый год революции — не так ли? Эта опера — настоящий ад. Но кроме того — ностальгия, долгая ностальгия по уходящему веку, прощание с ним.

Беседу вел Константин ПЕТРОВ

14.7.2002 (архив-пресс) не в своем Вальтере